

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra: Katedra českého jazyka a literatury

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk – Anglický jazyk

**UTOPICKÝ ROMÁN
V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ LITERATUŘE**

**THE UTOPIAN NOVEL IN CZECH
LITERATURE BETWEEN THE WORLD WARS**

Bakalářská práce: 09-FP-KČL- B-34

Autor:

Michaela Proftová

Podpis:

.....

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Štědroňová, CSc.

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
53	0	7	0	15	0

V Liberci dne: 7. 12. 2011

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra českého jazyka a literatury

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(pro bakalářský studijní program)

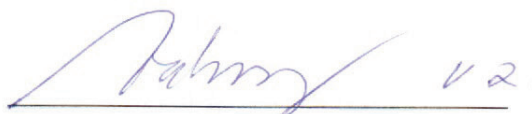
pro (kandidát): Michaela PROFTOVÁ
adresa: Boženy Němcové 378, 293 01 Mladá Boleslav
studijní obor (kombinace): Specializace v pedagogice (ČJ - AJ)
Název BP: **Utopický román v české meziválečné literatuře**
Název BP v angličtině: **The Utopia Novel in Czech Literature between the World Wars**
Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Štědroňová, CSc.
Konzultant:
Termín odevzdání: květen 2010

Poznámka: Podmínky pro zadání práce jsou k nahlédnutí na katedrách. Katedry rovněž formulují podrobnosti zadání. Zásady pro zpracování BP jsou k dispozici ve dvou verzích (stručné, resp. metodické pokyny) na katedrách a na Děkanátě Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické TU v Liberci.

V Liberci dne 30. dubna 2009



děkan



vedoucí katedry

Převzal (kandidát): PROFTOVÁ

Datum: _____

Podpis: Proftova

- Název BP: UTOPICKÝ ROMÁN V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ LITERATUŘE
- Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Štědroňová, CSc.
- Cíl: Charakteristika a interpretace vybraných typů utopického románu z hlediska žánrových znaků (Karel Čapek - Továrna na Absolutno, Jiří Haussmann - Velkovýroba ctnosti, Jan Weiss - Dům o tisíci patrech).
- Požadavky: Prostudování primární a sekundární literatury.
- Metody: Analýza, interpretace, komparace.
- Literatura: ADAMOVIČ, Ivan. Slovník české literární fantastiky a science fiction. Praha: Vydavatelství a nakladatelství R3, 1995.
HODROVÁ, D. (ed.). Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů). Praha 1987.
HOLÝ, Jiří. Možnosti interpretace (Proměny utopie, utopie proměn; Katastrofické příběhy). Olomouc: Periplum, 2002.
JANOUSEK, Pavel. Studie o dramatu. Praha 1992.
MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol. Encyklopedie literárních žánrů. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004.
PEŠAT, Zdeněk; STROHSOVÁ, Eva (ed.). Dějiny české literatury IV. Praha: Victoria Publishing, 1995.
PEŠTA, Pavel. Satirik převratu Jiří Haussmann. Brno: Atlantis, 1999.
PÍŠA, Antonín Matěj. Směry a cíle. Kritické listy z let 1924-1926. Praha: Svoboda a Solař, 1927.
PÍŠA, Antonín Matěj. Stopami prózy. Praha: Čs. spisovatel, 1964.
RUTTE, Miroslav. Vědecká utopie v soudobém českém románě. Cesta, 1926.
RUTTE, Miroslav. Doba a hlasy. Turnov: Edice Sever a východ, 1929.
ŠALDA, František Xaver. Průřez částí dnešního románu českého. Šaldův zápisník 5, 1932-33. Reprint, Praha: Čs. spisovatel, 1992.
UHLÍŘOVÁ, Marie. Průkopník science fiction. Praha: Čs. spisovatel, 1988.

Čestné prohlášení

Název práce: Utopický román v české meziválečné literatuře
Jméno a příjmení autora: Michaela Proftová
Osobní číslo: P07000665

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že má bakalářská práce je ve smyslu autorského zákona výhradně mým autorským dílem.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím bakalářské práce a konzultantem.

Prohlašuji, že jsem do informačního systému STAG vložil/a elektronickou verzi mé bakalářské práce, která je identická s tištěnou verzí předkládanou k obhajobě a uvedl/a jsem všechny systémem požadované informace pravdivě.

V Liberci dne: 7. 12. 2011

Michaela Proftová

Poděkování

V první řadě bych chtěla poděkovat vedoucí mé bakalářské práce doc. PhDr. Evě Štědroňové, CSc., za trpělivé vedení a cenné rady a připomínky. Vřelé díky patří mé rodině a přátelům, kteří mě při realizaci práce velmi podpořili.

Anotace

Předmětem bakalářské práce je rozbor českého utopického románu v meziválečném období. Cílem práce je charakteristika a interpretace vybraných typů utopického románu z hlediska žánrových znaků. Zkoumanými díly jsou *Továrna na Absolutno* Karla Čapka, *Velkovýroba ctnosti* Jiřího Haussmanna a *Dům o tisíci patrech* Jana Weisse. Práce sleduje vývoj proměn, které klasická utopie zaznamenala v opozici k antiutopickému pojetí, a to zejména ve výstavbě syžetu, v poetice postav a v pojetí časoprostoru. Téma je zpracováno na základě studia příslušné odborné literatury, vyhodnocení komparativní analýzy a interpretace románových celků.

Klíčová slova:

utopie, antiutopie/dystopie, česká meziválečná literatura, román

Annotation

The topic of the bachelor thesis is an analysis of the Czech utopian novel between the world wars. The aim of the thesis is to depict and interpret certain types of the utopian novel by means of genre features. The works selected are as follows – *Továrna na Absolutno* by Karel Čapek, *Velkovýroba ctnosti* by Jiří Hausmann and *Dům o tisíci patrech* by Jan Weiss. The thesis identifies the differences in the plot, in the characters and in the space-time between the classic utopian novel and the dystopian concept. The thesis is compiled on the basis of the literature chosen, evaluation of the comparative analysis and interpretation of the novels.

Key words:

utopia, anti-utopia/dystopia, Czech literature between the world wars, novel

Obsah

Seznam použitých zkratk a symbolů	8
Úvod	10
1. Stopami žánrových znaků	11
1.1. Utopie	11
1.2. Dystopie	13
2. Utopický syžet v proměnách žánru	15
2.1. Román-fejeton Karla Čapka aneb Továrna na Absolutno	17
2.2. „Nepravidelný román“ Jiřího Haussmanna Velkovýroba ctnosti	23
2.3. Snová imaginace Jana Weisse v Domu o tisíci patrech	28
3. Postavy a jejich funkce v utopickém projektu	33
3.1. Kam se ztratil inženýr Marek	35
3.2. Paralely postav Velkovýroby ctnosti	37
3.3. Petr Brok versus Ohisver Muller	40
4. Pojetí časoprostoru a zprůhledňování utopické látky	45
4.1. Extenze utopického prostoru	45
4.2. Ostrovní stát Utopie	46
4.3. Na ostrov Pýchy a pak vzhůru do výše	47
Závěr	50
Seznam literatury	52
Seznam obrázků	53

Seznam použitých zkratek a symbolů

(abecedně tříděný)

apod.: a podobně

atd.: a tak dále

in: v

kol.: kolektiv

např.: například

popř.: popřípadě

pozn.: poznámka

resp.: respektive

s.: strana

tj.: to je

tzn.: to znamená

tzv.: takzvaně

UTOPICKÝ ROMÁN V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ LITERATUŘE



Úvod

Tématem mé bakalářské práce je český utopický román mezi dvěma světovými válkami. Jedním z hlavních cílů práce je charakteristika proměn, kterými klasická utopie prošla na cestě k antiutopické variantě, a zhodnocení těchto proměn v kontextu ovzduší poválečných let. Charakteristika proměn je ilustrována na vybraných typech utopického románu, kterými jsou *Továrna na Absolutno* Karla Čapka, *Velkovýroba ctnosti* Jiřího Haussmanna a *Dům o tisíci patech* Jana Weisse. Vývoj proměn je sledován z hlediska žánrových znaků. Požadavek zmapovat proměny utopie je ale mimo jiné podmíněn nutností nejprve rozebrat texty, které jsme zvolili jako výchozí, a proto je na žánrových znacích postavena i nezbytná komparativní analýza vybraných děl.

Klíčovým krokem ve směru k analýze textů bylo stanovení funkčních kritérií – v našem případě žánrových znaků. Tomuto problému se věnuje první kapitola, která se soustředí na vymezení definičního rámce pojmů utopie – antiutopie, a řeší, které z žánrových znaků vytyčit jako nosné. Výchozím materiálem k tomuto úkolu byla studie Daniely Hodrové *Utopie* publikovaná ve sborníku *Poetika české meziválečné literatury*. Oblasti, které jsem definitivně rozpracovala do kapitol, se týkají zejména výstavby syžetu, poetiky postav a pojetí časoprostoru.

Ucelená práce o charakteru vysloveně českého utopického románu vznikajícího v meziválečných letech setrvává zatím v roli výzvy, kterou třeba v budoucnu někdo přijme za vlastní. Na druhé straně prací, které rozličné úrovně tohoto tématu rozkrývají, existuje mnoho, a proto dalším z cílů práce bylo syntetizovat poznatky o řešené problematice již dříve vyvozené a prezentované v dílčích literárně-kritických projevech, resp. uchopit teze publikované napříč 20. stoletím a uspořádat je v organický, systematicky členěný celek. To jsou ambice této práce ve vztahu k sekundární literatuře a v odkazu na úvahy o ucelené shrnující práci by tento text možná mohl být jedním z motivů budoucí syntézy.

1. Stopami žánrových znaků

Než se začneme ubírat spleťnými cestami typologie románových příběhů, musíme si nejprve jasně definovat ona kritéria, skrze která budeme vybraná díla nahlížet. Naše kritéria ztělesní žánrové znaky utopie a dystopie, s jejichž pomocí podrobíme díla komparativní analýze. Budiž nám tedy žánrové znaky východiskem a prostředkem k interpretaci příběhů.

1.1. Utopie

Pojem utopie vychází z řeckého *ú* = ne a *topos* = místo, které bychom mohli přeložit jako „neexistující země“. Encyklopedie literárních žánrů definuje utopii jako „*žánr fantastické literatury líčící alternativní model společenského uspořádání v pomyslné zemi*.“¹ Tuto zhuštěnou charakteristiku si v následující části postupně rozkryjeme a dešifrujeme.

Z hlediska žánrového zařazení má utopie blízko k traktátu. Jejich spojitost prozrazuje stať vystavěná na obdobném principu – obsahuje výklad, ideovou argumentaci a popis a vyznačuje se poměrně malou dějovostí. Svým nápravným úsilím se stýká se satirickými žánry, v novodobé literatuře pak se sociálním a politickým románem a se science fiction.² V dramatu se utopie ve své klasické podobě nerealizovala pro svou statickosti.³

Podle myšlenkového ladění můžeme rozlišit utopii vážnou – klasickou a utopii komickou / satiricko-parodickou. Do konce 19. století se klasická utopie soustředí na systematický popis dokonalého fungování ideálního státu. Život v utopickém společenství je řízen promyšleným řádem, respektuje přísnou hierarchii, má uniformní charakter a nepodléhá žádným změnám.⁴ Mezi typické postavy patří zbloudilý cestovatel, který zemi objevuje a jehož prostřednictvím získáváme informace o životě utopického společenství. Typickým místem je blíže neurčený

¹ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. s. 666.

² Tamtéž, s. 666.

³ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 81.

⁴ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. s. 667.

odlehlý ostrov, jehož charakter uzavřené lokality izolované od okolního světa poskytuje prostor k akcentování časoprostorové distance od reality, ze které přichází cestovatel.⁵ Utopické místo není konkretizováno nejen prostorově, ale též časově – děj není datován nebo je příznačně vzdálen, ať už do minulosti nebo budoucnosti.

Komická utopie vznikala paralelně a do značné míry v polemickém vztahu ke klasickému typu. Paroduje utopickou představu a také způsob jejího literárního ztvárnění.⁶

Karel Čapek shrnuje povahu utopie těmito slovy: autor v utopii „*líčí poměry, jež skutečně nejsou a nikdy nebyly, umisťuje je do nekontrolovatelné dálky prostoru nebo času, uvolňuje se od blízké a pevné skutečnosti*“, a tyto kulisy mu slouží jako odrazový můstek k tomu, „*aby mohl provést určitý myšlenkový pokus, řešil něco, konstruoval nějakou ideovou stavbu, dovodil jakýsi program.*“⁷

V české literatuře neměla utopická látka do doby první světové války velkou tradici. Až poslední třetina 19. století rámuje díla dvou zástupců tohoto směru, kteří reprezentovali oba druhy utopie. Jedná se o Jakuba Arbese a jeho romaneto *Newtonův mozek* (1879) a dialogii *Svatopluka Čecha Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888) a *Nový epochální výlet pana Broučka*, tentokrát do 15. století (1889). Arbes postupuje v duchu Poeovy poetiky a rozehrává příběh založený na zdánlivě neskutečné, ryze fantastické myšlence, která je však posléze racionálně zdůvodněna. Fantastický prvek zvyšuje přitažlivost zápletky a očekávání čtenářů – až se na konci nadpřirozený princip ocitne ve světle logického vysvětlení. Vedle toho *Svatopluk Čech* navazuje na J. Swifta a otevírá vnímátemi satirickou alegorii parodující přízemní maloměšťáctví.⁸ V obou Čechových románech je pak užito postupu, který „*se stane charakteristickým pro českou komickou utopii – familiarizace,*

⁵ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. s. 666.

⁶ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 81.

⁷ ČAPEK, K. *Poznámky o tvorbě*. s. 85.

⁸ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 151–152.

zdůvěřňování světodějných a planetárních událostí jejich konfrontací se životem „malého člověka“, jeho privátním a často netečným pohledem na svět. “⁹

1.2. Dystopie

Newtonův mozek předznamenal svým charakterem „vlnu utopičnosti“, která se v českém prostředí zvedla po první světové válce. Z Arbesova pera totiž vzešla vážná, ale přitom negativní utopie. To bylo v ostrém rozporu s látkou původního typu, protože do té doby byla vážná utopie zásadně pozitivní (komická utopie byla z tohoto hlediska ambivalentní).¹⁰

Od konce 19. století se tak v žánru utopie začíná profilovat varovně laděná negativní varianta, projektující možná rizika budoucího společenského vývoje, která bývá označována jako antiutopie nebo dystopie.¹¹

Právě poválečná 20. léta 20. století se stala „zlatým věkem“ utopie v české literatuře. Žánr se utvářel především v dystopické variantě a odrážel válečnou zkušenost a „obecněji sdílenou tíseň ze sílicí odlidštěnosti moderní civilizace.“¹² Reflektoval aktuální problematické otázky a stal se prostředkem kritiky soudobé společnosti.

Rozmáchlým metaforickým obrazem vystihl A. M. Píša hořkou pachut' civilizačního pesimismu, kterým byl poválečný svět prosycen: „*Technická civilisace narůstala v jakousi příznačnou obludu, která úplně se vyprostila z područí mravní vůle člověkovy, aby řádila na svůj vrub, hrozcí pohltiti celý svět. Stala se vlastním pánem a někdejšího velitele svého degradovala na bezvolného služebníka, vydaného na pospas její mechanické krutosti. A tento děs z odpoutané techniky, který už zří všechny kontinenty zpustošené a vylidněné technickým bojem příštích konfliktů válečných, tvořil a tvoří základní rys mnoha válečných i poválečných utopistických děl.*“¹³

⁹ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 82.

¹⁰ Tamtéž, s. 82.

¹¹ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. s. 666.

¹² Tamtéž, s. 669.

¹³ PÍŠA, A. M. Vlna utopičnosti. In *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*. s. 145.

20. století bylo hodnoceno jako období, v němž „nad euforií z techniky převládla obava z její nekontrolovatelné expanze a osvětlená víra v lidský rozum byla pod tlakem dějinných událostí nahrazena skepsí vůči jeho možnostem ovlivňovat běh světa.“¹⁴ Deziluze z rozumu a vědy v kontrastu k verneovské utopii, která je prodchnutá okouzlením z technických vynálezů, je závažným posunem utopického žánru.¹⁵

Jak se tento posun projektoval do literárního zpracování utopické látky – jakými konkrétními postupy autoři vytvořili svou naléhavou, aktuální výpověď, to si přiblížíme v následujících kapitolách, jejichž předmětem bude analýza proměn utopického syžetu, postav a pojetí času a prostoru.

¹⁴ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. s. 668.

¹⁵ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 82.

2. Utopický syžet v proměnách žánru

Pokud jsme výše uvedli jako jeden z charakteristických prvků utopie statičnost způsobenou přílišnou popisností, ocitá se dystopie na opačném pólu této škály a zaujímá v opozici kontrastní polohu. Způsob vyprávění se rapidně přetváří a vstřebává do sebe techniku montáže, techniku proměnlivého hlediska, inspiruje se filmem s jeho rychlým střídáním názorných scén a obrazů¹⁶, všestranně využívá dokumentární a pseudodokumentární žánry (novinové, vědecké, kroniku apod.).¹⁷ Dystopický syžet se oprošťuje od modelovosti a stává se nástrojem prudkých satirických výbojů podrobujících dění přítomné doby šířavé kritice, jejíž hroty zostřuje využití žánru utopie jako funkčního prostředku. Forma tímto posunem ztrácí výsostnou pozici velitelskou a syžet naplňuje její stavební dílce žánrovou rozrůzněností, která zakládá „*formální heterogenost díla*.“¹⁸ A právě rezignace na klasickou pevnou románovou fabuli vede k neobyčejné vypravěčské dynamice.¹⁹ Mnohožánrovost rozložila zkonstatělou konstrukci klasického románu a vdechla mu nový život – uvedla tak příběh do chodu. Jak tento jev pregnantně vystihla Hodrová: jsme konfrontováni s „*utopií prezentovanou nikoli jako statický obraz, ale jako svět v pohybu*.“²⁰

Hodrová dále poukazuje na fakt, že rysy dynamizující děj zároveň dostávají v utopiích 20. a 30. let nový význam: „*mozaikovost zobrazení, montáž scén z makrosvěta (v němž vystupuje jako postava lidstvo a „jiné“ bytosti) a mikrosvěta (v němž žije malý člověk netečně ke světodějným událostem) jsou tu zřetelně odrazem charakteru doby, dynamického a přitom diskontinuitního*.“²¹

V souvislosti s rozbitím tradiční formy tak přináší dystopická varianta další možnosti zpracování tématu, které úzké pojetí klasické utopie přesahují. Hodrová tyto možnosti shrnuje do dvou kategorií a rozeznává tak syžet dvojího druhu:

¹⁶ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 157.

¹⁷ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 100.

¹⁸ Tamtéž, s. 101.

¹⁹ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 157–158.

²⁰ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 99.

²¹ Tamtéž, s. 101.

a) syžet je formován jako líčení utopické představy jiného uspořádání světa nebo cesta k její realizaci (a zpravidla její krach); b) líčí se, jak do skutečnosti zasahuje utopická postava, případně utopista, nebo do světa vtrhuje či v něm ožívá neznámá, většinou zákazonosná síla (tento typ syžetu se stýká s fantastickým žánrem a se science fiction) – svět se utopizuje.²²

Prvek, kterým se kriticky nahlížená realita utopizuje, je podle Hodrové utopický objekt (látka) nebo subjekt (odlidsťený člověk, absolutno atd.). Utopický objekt-subjekt původně zpravidla provázen ušlechtilou myšlenkou, se postupně stává prostředkem násilí či světové katastrofy (Absolutno i agathergie nakonec vyvolávají válku). Příznačné ovšem je, že se utopický (fantastický) objekt-subjekt stává „*principem rozkrývajícím skutečnost, odhalujícím její rozpory, diferencujícím lidské charaktery, demaskujícím všechny sféry lidské činnosti.*“²³ Charakteristickým rysem navíc je, že neintervenuje zvenčí (jako většinou u H. G. Wellse a dalších), ale rodí se v podhoubí reality samé. Syžet si přitom neklade za úkol pátrat po vzniku nebo objevení objektu či subjektu, místo toho svou optikou sleduje proces jeho zhoubného vývoje a zachycuje katastrofální důsledky, které má pro lidstvo.²⁴

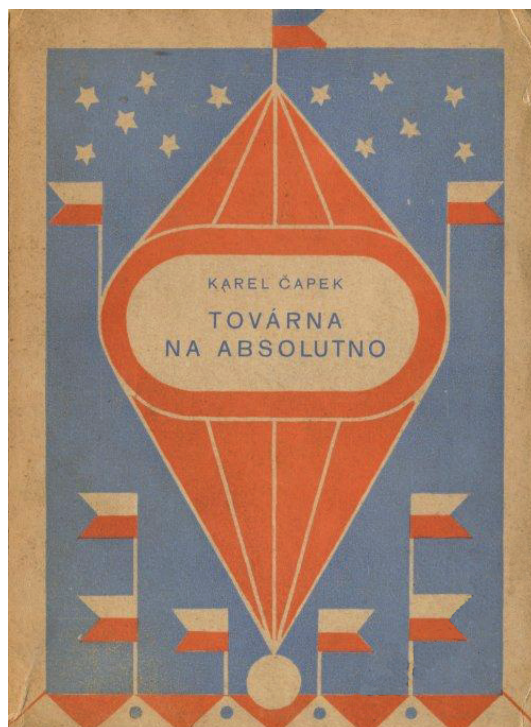
²² HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 84.

²³ Tamtéž, s. 86.

²⁴ Tamtéž, s. 86.

2.1. Román-fejeton Karla Čapka aneb Továrna na Absolutno

Vůbec jako první z děl, která v této kapitole budeme porovnávat, vyšla Čapkova *Továrna na Absolutno* (1922). Děj románu je postaven na principu převratného vynálezu – „karburátoru“, který umožňuje rozkládat hmotu takovým způsobem, že je schopen dokonale využít atomovou energii (jako podnět autorovi sloužila zpráva o Rutherfordově štěpení atomu²⁵), a tak vyrábět obrovské množství energie: „*Nemáš ani ponětí, jaká ohromná energie je v atomech. Spůl centem uhlí v kotli můžeš obeplout parníkem celý svět,*



Obrázek 1: Titulní strana 1. vydání z roku 1922

osvětlovat celou Prahu, pohánět celou Rustonku²⁶ nebo co chceš.“²⁷ Při spalení hmoty se však jako vedlejší produkt uvolňuje božská substance a ústy inženýra Marka seznamuje Čapek podnikatele G. H. Bondyho se základními principy učení Spinozova, Fechnerova a Leibnizova (podle Leibnizovy monadologie se hmota sestává z monád, duchovních prvků s božskou substancí), které posléze shrnuje v horečnatém monologu: „*Mysli si tedy,*“ opakoval Marek, „*že, dejme tomu, v každé hmotě je obsaženo Absolutno v jakémsi vázaném stavu, řekněme jako vázaná, inertní energie; nebo jednoduše, že Bůh je všudypřítomný, že tedy je přítomen v každé hmotě a v každé částěčce hmoty. A teď si představ, že kus hmoty úplně zničíš, zdánlivě beze zbytku; ale protože každá hmota je vlastně Hmota plus Absolutno, zničil jsi jenom hmotu a zůstal ti nezničitelný zbytek: čisté, uvolněné, činné Absolutno. Zbylo chemicky nerozložitelné, nehmotné reziduum, jež nevykazuje spektrálních čar, ani atomové váhy, ani chemické slučivosti, ani Mariottova zákona,*

²⁵ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 153.

²⁶ První pražská strojírna – jeden z nejstarších průmyslových závodů v Praze. (pozn. autorky)

²⁷ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 24.

*ničeho, ničeho, praničeho z vlastností hmoty. Zůstal čistý Bůh. Chemické nic, které působí s ohromnou energií. Protože je to nehmotné, není to vázáno na zákony hmoty. Už z toho plyne, že se to projevuje protipřírodně a přímo zázračně. To všechno vyplývá z předpokladu, že jest Bůh přítomen ve hmotě.*²⁸ Toto „chemické nic“, které je součástí procesu výroby energie v Markově karburátoru, působí zázračně na všechny, kteří se v jeho blízkosti nacházejí. Tento fakt však nezabrání podnikateli Bondymu, aby z tohoto vynálezu po svém „nevytrískal miliardy“ a masovým prodejem karburátorů vyvolá světovou technickou revoluci. Kumulující se Absolutno způsobuje kromě nadvýroby (ironizované a zaniceně líčené i s neblahými dopady na obyvatelstvo) také náboženské šílenství napříč národy po celém světě, které však velmi brzy vede k nesnášenlivosti, sporům mezi jednotlivými „tábory“ věřících a k ozbrojeným bojům pod heslem „*Bůh tomu chce*“²⁹. Výsledkem je katastrofální světová válka, po které zůstane naživu pouze posledních třináct vojáků. Román končí v hospodě U Damohorských, kde se čeští protagonisté setkávají u piva a probírají uplynulé události.

V Továrně na Absolutno nalézáme druhý typ utopického syžetu, hraničícího se syžetem fantastickým. Tento typ syžetu je podle Hodrové „*blíží realitě, tj. mnohem víc se v něm znejasňuje hranice mezi skutečností a utopií (fantazií)*“.³⁰ Děj se zrealňuje pomocí mnohožánrového aparátu, který nahlíží příběh z mnoha úhlů a mnoha způsoby. Akcentování reality je podpořeno využitím zmíněných dokumentárních a pseudodokumentárních žánrů, Továrna na Absolutno je však pojímá parodicky a vztah děje k realitě se tak stává ambivalentním.³¹

Předpoklady k těmto tezím vyklíčily z experimentování s tradiční románovou formou. V Čapkově díle absentují některé běžné starší znaky románu jako hlavní (individuální) hrdina a soustavné, uzavřené líčení jeho příběhu. Na druhou stranu v otázce uplatnění vypravěče narážíme na tradiční postupy, čímž se „*pozornost*

²⁸ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 26–27.

²⁹ Tamtéž, s. 133.

³⁰ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 86.

³¹ Tamtéž, s. 100.

*přesouvá od tvaru k obsahu výpovědi, k přímočarému vyslovení „věci“ samé.*³² Vypravěč však nevede vnímatele za ruku po jasně sledovatelné úhledné linii, ale skáče od situace k situaci, od postavy k postavě, prokládá fabuli množstvím epizod a odboček a líčení děje někdy zcela nahrazuje zprávami tiskových agentur.³³

Tuto uvolněnou vazbu kapitol, kompozici o mnoha centrech, volnější pohyb postav umožňovala v próze forma románu-fejetonu, jak je i *Továrna na Absolutno* v podtitulu označena.³⁴ Čapek toto okomentoval v předmluvě, která vyšla poprvé se třetím vydáním roku 1926, na jejímž konci dodatečně označil svůj román názvem fejetonový seriál. Holý spatřuje v užití tvaru montáže nebo fejetonu možnost, jak rozehrát široký rejstřík parodických, ironických a humorných postupů: zesměšňují se tak politické strany, národně konzervativní, lidová stejně jako komunistická; odhaluje se bezostyšná chamtivost kapitálu; ironizuje se církev, veřejná média a jejich jazyk.³⁵

V důsledku identifikace románu se žánrem novinovým a vlivu dalších žánrů, se text románu stylizuje jako útvar v pohybu, pro který se staly typické metatextové úvahy.³⁶ V *Továrně na Absolutno* tvoří náplň celé 13. kapitoly nazvané *Omluva kronikáře*, kde vypravěč shrnuje, vysvětluje, ba dokonce promlouvá ke svým postavám a oslovuje vnímatele a objasňuje mu další postup. Podobné odbočky se nacházejí na mnoha dalších místech v textu, např. ve 14. kapitole autor obhajuje před čtenářem svá stanoviska: „*Prosím, nepovažujte to za rouhání; snažím se jen vyjádřit nepoměr mezi lidským rozumem a kosmickou hojností.*“³⁷; jinde na konci telegraficky vyličené 23. kapitoly jsme zase kronikářem upozorněni, že chybějící informaci najdeme v další kapitole: „*Jak vidíte, není tu dosud řeči o Francii. Tu si totiž kronikář rezervoval pro kapitolu XXIV.*“³⁸

³² HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 160.

³³ Tamtéž, s. 154.

³⁴ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 101.

³⁵ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 154.

³⁶ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 101.

³⁷ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 82.

³⁸ Tamtéž, s. 136.

Nejen metatextové úvahy narušují románovou stavbu. U Čapka můžeme vypočítat zajímavý moment „zrychlení“, kdy v určité fázi příběhu nastává obrát událostí, a děj ještě vnitřně akceleruje – informace jsou podávány už jen zkratkovitě, mozaikovitě.³⁹ Tohoto efektu autor dosahuje přechodem od vyprávění událostí k citaci novinových výstřižků, které konkrétně tvoří páteř především světových dějin: „Do jedenácti hodin večer došly do redakce Lidových novin tyto telefonické zprávy: „ČTK. Z Mnichova, 12. t. m. Dle WTB došlo včera v Augsburgu ke krvavým demonstracím. Sedmdesát protestantů zabito. Demonstrace pokračují.“; „ČTK. Z Berlína, 12. t. m. Úředně se sděluje, že počet zabitých a raněných v Augsburgu nepřesahuje dvanáct. Policie udržuje klid.“; „Zvl. zpr. Z Lugana, 12. t. m. Podle bezpečných informací počet obětí v Augsburgu překročil již pět tisíc. Železniční doprava na sever zastavena. Bavorské ministerstvo zasedá v permanenci. Německý císař přerušil hony a vrací se do Berlína.“; „ČTK. Reuter, 12. t. m. Dnes o 3. hod. ráno vyhlásila bavorská vláda Prusku svatou válku.“⁴⁰

Informace o vzešlých potyčkách a bojích jsou pravidelně doprovázeny údaji o počtech mrtvých a zraněných. Tento k absurditě dovedený chladný kalkul bez jakékoli emocionální zainteresovanosti zintenzivňuje šílenost a bezútěšnost situace, ve které se lidské pokolení po zásahu Absolutna ocitá: „Říšský kancléř dr. Wurm navštívil ihned ministra vojenství, který dirigoval do Bavor 10 000 bodáků ze saských a porýnských posádek. O 1. hod. po půlnoci vyhozeny tyto vojenské transporty na bavorské hranici z kolejí, do raněných se střílelo z kulometů.“⁴¹; „Následující vzpoura mohamedánů v Egyptě a Tripolsku a masakry v Arábii stály život asi třicet tisíc Evropanů.“⁴² Do některých sdělení pronikly prvky černého humoru: „Historikové obsadili univerzitní knihovnu v Klementinu a bránili se zoufale, hlavně knihami. (...) Nakonec historikové zasypali útočníky Sebranými spisy

³⁹ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 99.

⁴⁰ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 131.

⁴¹ Tamtéž, s. 132.

⁴² Tamtéž, s. 113.

Jana Vrby. Ted' tam pracují zákopníci, vyhrabali doposud sedm mrtvol, mezi nimi tři docenty. Myslím, že zasypaných není víc než třicet.“⁴³

Továrna na Absolutno je částí celé škály fantasticko-utopických textů v Čapkově tvorbě (zejména RUR, Krakatit, Válka s Mloky, Bílá nemoc). Čapkovy utopie zastřešuje stejný základní princip – tématem je převratný objev, který proměňuje lidský život a posléze vede ke katastrofě, k válce nebo k revoluci. V souladu s tím, co bylo řečeno výše, je pro tyto dystopie charakteristická expozice zla jako součásti reality, ve které hnízí a vyčkává – figuruje jako prostředek a spouštěčem zkázy není nikdo jiný než sám člověk. Klíčem ke katastrofě – jak poznamenává Holý – je „suverénní a rozpínavá „panská“ lidská subjektivita, která neuznává žádné hranice – v tomto smyslu je lhostejno, zda je to kapitalistická bezostyšnost zisku nebo slepá totalitní ideologie.“⁴⁴

Skořápka problému na sebe bere podobu víry-pravdy, která se považuje za absolutní a netoleruje víru-pravdu jinou, plní ve jménu svatého poslání – subjektivního přesvědčení a nevidí tak pro „vyšší cíle“ dál než za špičky svých bodáků, kterými zavádí spravedlnost na světě. A pomyslné jádro je v příběhu několikrát nakousnuto, až k němu list po listu dojdeme na poslední stránky románu. V rozhovoru Marka a Bondyho zachytíme: „*Pojď sem, Bondy, něco ti řeknu.*“ „*Nu?*“ „*Myslíš, že On ... rozumíš, On ... je jen jeden?*“ „*Nevím,*“ řekl Bondy. „*A záleží na tom něco?*“ „*Všechno,*“ odpověděl Marek. „*Pojď bliž, Bondy, a natáhni uši.*“⁴⁵ Ze schůzky Nejvyšší Velmocenské Rady na St Kildě se dozvídáme: „*Zcela správně,*“ řekl dr. Wurm. „*Musíme se shodnout na společném postupu vůči Bohu.*“ „*Kterému?*“ řekl náhle čínský plnomocník Mr Kei, zvedaje konečně scvrklá víčka. „*Kterému?*“ opakoval zaražen dr. Wurm. „*Vždyť je snad jenom jeden.*“ „*Náš japonský,*“ usmál se líbezně baron Jánato. „*Pravoslavný, báťuško, a žádný jiný,*“ hlaholil generál, zrudlý jako krocan. „*Buddha,*“ řekl Mr Kei a sklopil opět víčka, nyní zcela podoben vyschlé mumii.⁴⁶ V rozpravě Bondyho a kapitána Troublea zazní: „*Poslyšte, mistře,*“

⁴³ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 126, 128.

⁴⁴ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 155.

⁴⁵ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 99.

⁴⁶ Tamtéž, s. 119.

ozval se po chvíli, „oč se vlastně tam nahoře perou? O nějaké hranice?“ „Míň.“ „O kolonie?“ „Míň.“ „O ... obchodní smlouvy?“ „Ne. Jenom o pravdu.“ „O jakou pravdu?“ „O absolutní pravdu. Víte, každý národ chce mít absolutní pravdu.“ (...) „Říkám vám, že to je pravý Bůh. Ale něco vám povím: On je příliš veliký.“ „Myslíte?“ „Ano. On je nekonečný. V tom je ta svízeľ. Víte, každý si na Nĕm odměří svých pár metrů, a myslí si, že je to celý Bůh. Přisvojí si Ho takovou malou trásničku nebo odřezek, a myslí, že Ho má celého. Eh?“ „Aha,“ řekl kapitán. „A má vztek na ty, kteří mají jiný kousek.“ „Právě. Aby sebe sama přesvědčil, že Ho má celého, musí zabít ty ostatní. Víte, právě proto, že mu tak strašně na tom záleží, aby měl celého Boha a celou pravdu. Proto nemůže strpĕt, aby měl jiný jiného Boha a jinou pravdu. Kdyby to připustil, musel by přiznat, že má je pár mizerných metrů nebo galonů nebo žoků boží pravdy.“⁴⁷ V závĕrečném hodnocení dějinného vývoje se připomíná: „Každej věří na svého výborného Pánaboha, ale nevĕří druhému človĕku, že ten taky věří něco dobrého. Lidi mají nejdřív věřit v lidi, a to ostatní se už najde.“ (...) „A proto se tolik lidí nenávidĕlo a pobilo,“ ozval se páter Jošt. „Víte, čím větší věci někdo věří, tím vzteklejc pohrdá těma, co v ně nevĕří. A přece největší víra by byla věřit v lidi.“ „Každej to myslí náramně dobře s lidstvem, ale s jedním každým človĕkem, to ne. Tebe zabiju, ale lidstvo spasím. A to nejní dobře, Velebnosti. Svĕt bude zlej, pokud nezačnou lidi věřit v lidi.“⁴⁸

Smírný konec – v Čapkových dílech často kritizovaný – završuje příběh inscenovaný především jako morální příklad.⁴⁹ Vedle toho však závĕrem díla rezonuje i neblahá vize budoucnosti: „Proto říkám: nebĕrte tehdejší lidem tu jedinou pýchu, že to, co zažili, byla Největší Válka. My ovšem víme, že za pár desítek let se podaří udĕlat válku ještě větší, vždyť i v tom směru stoupá lidstvo výš a výš.“⁵⁰ Ta je v dnešním pohledu šokující předpověď chmurných událostí 30. a 40. let 20. století.

⁴⁷ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 152, 154.

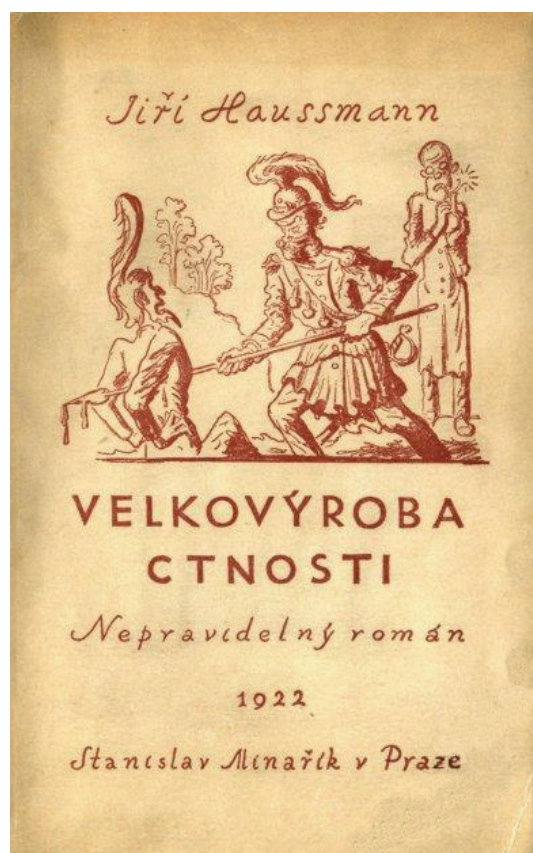
⁴⁸ Tamtéž, s. 168.

⁴⁹ HOLÝ, J. Promĕny utopie, utopie promĕn. In *Možnosti interpretace*. s. 155.

⁵⁰ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 145.

2.2. „Nepravidelný román“ Jiřího Haussmanna Velkovýroba ctnosti

Ve stejném roce nedlouho po *Továrně na Absolutno* vychází Haussmannova brilantní politická satira *Velkovýroba ctnosti*. Utopická myšlenka spočívá na obdobném principu velkého objevu dosud neznámé „agatergie“, energie podobné elektřině, která dokáže potlačit lidský egoismus a zetizovat jedince mechanickou cestou. Výsledkem je krajní altruismus, který vyvolává mnoho komických situací: v zapadlé kořalně vylijí všichni přítomní obsah svých sklenic na zem a přísahají, že již nikdy alkoholu neokusí; diváci, kteří v biografu Osvěta sledují dobrodružný film „5 hl krve“, se zvednou k hromadnému odchodu



Obrázek 2: Titulní strana 1. vydání z roku 1922

se slovy: „*Nemůžeme se na ty mordy dívat, hrajte něco ušlechtilýho!*“⁵¹ Jinde jsme svědky boxerského zápasu, kde se po zásahu agaterky světový šampion mírumilovně táže svého protivníka: „*Proč mne tepeš, drahý bratře?*“⁵² V neposlední řadě, když majitel delikatesního velkozávodu prosí zákazníka, aby si nekupoval jeho zboží (rybí salát s majonézou): „*Neberte, drahý pane, tuto hnusnou směs – je slátána z koňského masa a zkažených konzerv... a majonézu jsem vyrobil z ceresu a vaječných náhražek... na kolenou vás prosím, ctihodný pane, za odpuštění, vrátím vám peníze, jen si, prosím, to svinstvo neberte!*“⁵³ A podobných situací je vylíčena celá řada. Sériové výroby a následné etizace obyvatel utopického státu se ujmuou dva soupeřící multimilionáři – Matador Chrysopras ze severní části

⁵¹ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 101.

⁵² Tamtéž, s. 90.

⁵³ Tamtéž, s. 91.

ostrova a Vampyr Argyporas z jižní části ostrova. Surovinou pro výrobu agatergie je mozková tkáň: „*ZÁJEMCI, POZOR! MOZKY všeho druhu, bez ohledu na inteligenci, jakož i rostlinné mízy v každém množství nakupuje a nejlépe platí PACIFIKA – NORDVILLE – UTOPIE.*“⁵⁴ A proto Chrysopras i Argyporas podporují v zájmu svých dobročinných idejí hladomory a války na různých místech ve světě, aby si zajistili dostatečný přísun šedé hmoty mozkové: „*Rozšířila se dokonce nezaručená pověst, že prý Chrysopras tajně poskytoval v právě vypuknuvší válce kolumbijsko-venezuelské oběma stranám značné finanční prostředky, aby boj prodloužil a zabezpečil si tím bohatý pramen agatergického materiálu.*“⁵⁵ Argyporas byl neméně prozíravý: „*I nezbylo mu než využití příšerné hladové katastrofy, která tehdy zachvátila celé širé území Zadní Indie, Tibetu a východní Číny, k tomu, aby si vymohl od příslušných vlád – samozřejmě za sumy nikterak nepatrné – výhradnou exploatační koncesi, umožňující mu alespoň pro běžný správní rok dostatečně zásobiti svou velkovýrobu lásky k bližnímu. Ovšem prozíravý Argyporas pomýšlel obezřetně i na budoucnost: postaral se totiž prostřednictvím armády obchodních cestujících o včasné skoupení a zničení zásob osiva, rozsáhlými dobročinnými sbírkami ze všech krajů civilizovaného světa sháněných a do postižených končin zasílaných, čímž zajistil si opakování hladomoru i pro následující léta.*“⁵⁶ Každý však ve své továrně vyrábí opačně nabitou energii, a to má za následek přímo bytostnou nesnášenlivost mezi obyvateli severní části ostrova nabitými kladnou agatergií a lidmi z jižní části, kteří jsou nabiti agatergií zápornou. Netrvá to dlouho a dochází k prvnímu střetu v přístavu Bellicusus, který končí krvavou řeží. Po tomto incidentu je občanská válka mezi severem a jihem už doslova na spadnutí a zfanatizované davy lidí rozpohybovávají s požehnáním vlád obou částí ostrova válečnou mašinerií: „*Zvláště pečlivě sestavené odvodní komise, z jichž výroku nebylo dalšího odvolání, zahájily ihned činnost. Obávaje se, aby zetizovaní utopijští lékaři nedali se snad zachvátiti falešně chápanou humanitou a nepočínali si příliš shovívavě, rozhodl se šl. Hau d'Eggen postaviti jim v čelo muže otrlého, agatergií nenakaženého, který by se neostýchal nejráznějšími prostředky*

⁵⁴ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 73–74.

⁵⁵ Tamtéž, s. 74.

⁵⁶ Tamtéž, s. 98–99.

potíratí extrémní lásku k bližnímu. (...) Ale ukázalo se, že tohoto opatření nebylo ani třeba. Jednak nenávistí záporných agatergistů prosycené obyvatelstvo hořelo přímo touhou po zařazení do armády – mnozí zamlčovali úmyslně své tělesné vady, jen aby byli uznáni za schopné, jiní se snažili zastaralé defekty, jímž dříve nevěnovali pozornosti, narychlo odstraniti: hubení se přecpávali, tuční nejedli, kreténi pouštěli se do studia filosofie atd. Jednak také lékaři vůbec nebyli zachvácení „falešně chápanou humanitou“, nýbrž naopak rozuměli velmi dobře pravé lidumilnosti, která klade prospěch celku nad zájmy jednotlivců, a řídili se povšechně zásadou, že k tomu, aby byl zastřelen, je způsobilý vlastně každý.“⁵⁷ Po třech letech nelítostných bojů, kdy si bojující strany v podstatě vymění svá území, se vůdcové (Chrysopras a Argyropras nyní již jako blízcí přátelé žijící na havajských ostrovech) rozhodnou válku zastavit a Argyropras vysvětluje proč: „Států hrozí insolvence, nedotknutelnost a rentabilita našeho soukromého vlastnictví je ohrožena – zkrátka máme toho strašného vraždění dost, chceme mír, jakýkoli mír, třeba bez anexí a bez náhrad a bez těch ostatních hloupostí – jen když to bude poctivý, opravdový mír!“⁵⁸ Další fyzikální reakce tedy způsobí, že vojáky „opustí“ zelené jiskérky agatergie a s nimi i nenávist, která válku zapříčinila. Moc ve státě je svěřena nově zvolenému Výboru veřejného blaha, ale radikální levice posléze nastolí vládu utopismu (tj. bolševického komunismu). To je trnem v oku ostatních velmocí a situaci nakonec vyřeší radikálním zákrokem – zbraslavskou smlouvou, která ostrovní Utopii (zasažené navíc příšerným hladomorem) nadiktuje prakticky kapitulací podmínky.

Na základě stanovených kritérií identifikuje Hodrová syžet Velkovýroby ctnosti jako syžet prvního typu, který navazuje na klasickou utopii, vážnou i komickou, ale přehodnocuje její stacionární koncept a využívá přitom žánru utopie především jako funkčního prostředku.⁵⁹

Bezforemnost prózy zrcadlí experiment. Stejně tak jako Karel Čapek i Jiří Hausmann pokoušel tradiční románovou formu a boural její pevnou strukturu nepřítomností individuálního hrdiny a uvolněnou kompozicí kapitol žánrově

⁵⁷ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 148–149.

⁵⁸ Tamtéž, s. 211.

⁵⁹ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 84–85.

rozdílných (zároveň však od počátku parodovaných). Žánrová smíšenost a rozptýlený kolektivní hrdina posilují techniku proměnlivého hlediska.⁶⁰ Na druhé straně se však Haussmann stejně jako Čapek opírá o tradiční strategie v uplatnění vypravěče – odhlíží se tak od formy a důraz je kladen na obsah – na vyslovené sdělení.⁶¹

Označení díla v podtitulu jako „nepravidelný román“ již předjímá zmíněný odklon od tradičních románových postupů a signalizuje vnímání nestandardního uchopení látky. Stejně tak jako u Čapka ale právě tato otevřená forma dovoluje proniknout do reality z mnoha rozličných rovin.

Metatextové úvahy nacházejí své místo tentokrát v epilogu, který zachycuje debatu o konci románu (jehož smírnému vyznění se Haussmann v kontrastu k Čapkovi programově vyhýbá). *Spisovatel* je konfrontován s *Velikým Směrodatným*, nakladatelem, který nemůže „vystát“ bezforemnost a tendenčnost spisovatelovy satirické prózy a radí nešťastnému autorovi, jak tuto „ohavnost“ napravit, přičemž mladý literát navrhne smířlivý a šťastný konec a nakladatel od této myšlenky dospěje k představě zcela nového objemného románu, ze kterého podle jeho slov může být „*prvních pětadvacet kapitol klidně vynecháno*.“⁶²

Základní Haussmannovou tvůrčí metodou ve Velkovýrobě ctnosti je parodie, často zintenzivněná paralelismy nebo zosťvená protiklady.⁶³ Haussmann paroduje celou škálu různých literárních i neliterárních žánrů a obsah patřičných kapitol tak přetavuje v karikaturu společenských poměrů zesměšňující Rakousko-Uherskou monarchii, sovětské Rusko, ale i novou Československou republiku.⁶⁴ V textu nalézáme parodie životopisů slavných osob (jak se chudí hoši Chrysopras a Argyropras stali milionáři), dobrodružných románů (cesta detektivů Morissona a Jorissona na ostrov Utopie), detektivek (pátrání po Fabriciových spisech), projevů ministrů (projednávání Fabriciova projektu), úředních dementí (ohledně zasedání

⁶⁰ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 100.

⁶¹ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 160.

⁶² HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 248.

⁶³ PEŠTA, P. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. s. 91.

⁶⁴ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 153.

ministerské rady), iniciativních návrhů v parlamentě (na popud opětovného projednávání Fabriciova záměru), vědecké rozpravy (Fabriciův spis), dále parodie zpráv tisku (vydání Starovlasteneckých listů redakčním sborem zasaženým agaterkami), válečných hlášení (stylizovaných jako výběr novinových článků), rakouské nóty Srbsku před vyhlášením války, dopisů čtenářů, básně Antonína Horáka Česká legie nebo reklam (Chrysoprasova společnost Pacifika propaguje agatergii i ve verších: „*Nemáš-li mravnosti dosti, / dopomůže tobě k ctnosti / láhev agatergie, / neboť ta nejlepší je. / Prodává ji, jak se říká, / směšně levně Pacifika.*“⁶⁵) a mnoho dalších.

Pavel Pešta ve své studii také vyjmenovává, jak se parodie mnohdy prolíná s kompozičním a tematickým, někdy i syntaktickým paralelismem. Životopisy obou milionářů jsou víceméně stejné; jimi povolání detektivové soutěží o prvenství v pátrání po materiálech profesora Fabricia; podobně probíhají manifestace v Nordvillu a Sudvillu; paralelní jsou také úvahy obou kapitalistů; v držení obou armád zůstanou v závěru války pouze mysy jejich původního území; podobným způsobem je zobrazeno rabování a ničení v dobytých hlavních městech; totožná jsou prohlášení vládců v obou státech atd.⁶⁶

Zároveň si Haussmann dokázal s paralelou pohrát tak, že ji zvrátil v protiklad. Názorně to předvedl v prohlášení prezidentů obou utopijských států při všeobecné mobilizaci k válce. Výzva severoutopijského prezidenta *Mému národu!* (parodující prohlášení císaře Františka Josefa I. při vyhlášení války Srbsku) je ponechána v plném znění. Na druhé straně obsahově i slovně identická výzva prezidenta jižní části je však zachycena už pouze ve zkratce, kterou tvoří začátky a konce vět, a při souvislém čtení obrací výpověď prvního textu v pravý opak.⁶⁷ Úryvek z nezkrácené výzvy je následující: „*Mému národu! Bylo vždy Mým nejvroucnějším přáním viděti milovanou Moji zemi ozářenou sluncem věčného míru, a proto jsem se úzkostlivě varoval každé příležitosti, která by mohla klidný její vývoj porušiti a ve svých důsledcích snad i válku vyvolati. A to málo dní, jež Mi z boží milosti ještě je*

⁶⁵ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 75–76.

⁶⁶ PEŠTA, P. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. s. 91.

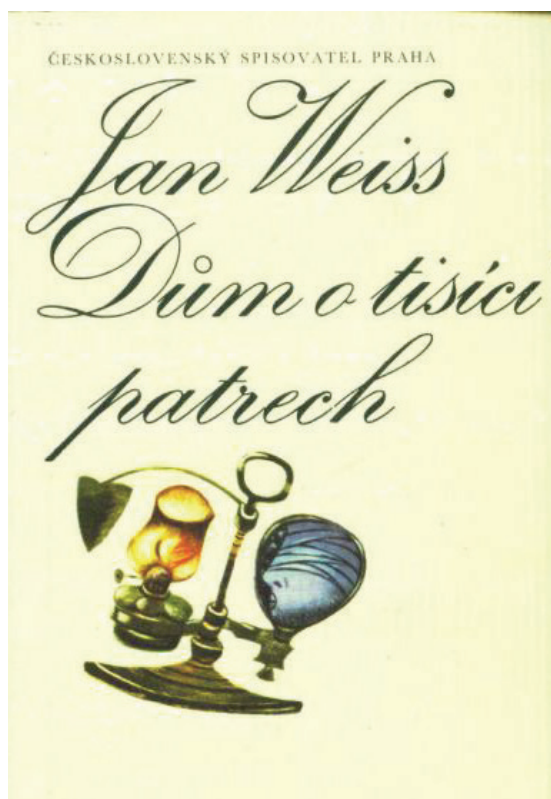
⁶⁷ Tamtéž, s. 92.

popřáno, hodlal jsem zasvětit velíkému dílu pacifikace veškerého lidstva, udržení světové rovnováhy, jakož i obecného míru za každou cenu. Toho vyžadovaly zájmy drahého Mého národa, které nebylo lze spatřovati v pomíjivých triumfech vojenských, nýbrž především v hospodářském jeho zdatu, podmíněném harmonickou součinností práce i kapitálu... atd.“⁶⁸ Výzva jihoutopijského prezidenta: „Mému národu! Bylo vždy mým nejvroucnějším přáním atd. ... vyvolati válku. A to atd. ... za každou cenu! Toho vyžadovaly zájmy atd. atd. ... kapitálu.“ Zkratka pokračuje následovně: „Pletichy zákeřného protivníka atd. ... poskytly vhodnou záminku. Občané! Právo je atd. ... žvást. Bůh je dobrý ... atd. ... ke klamání vlastního lidu. Občané! Půjďte atd. ... na jatky. Protože tomu chce atd. ... Brutus Argyropras m. p.“⁶⁹ A to je vynikající ukázka Haussmannova nezaměnitelného rukopisu.

2.3. Snová imaginace Jana Weisse v Domu o tisíci patrech

„Byl to strašlivý sen. Dutá lebka, plná tmy, a uprostřed žluté světélko. Pod ním hrají se karty, ale mráz je tak úžasný, že nelze již rozeznat barev pod vrstvou jinovatky, kterou jsou potaženy. A pak, široká plošina jako by ve vzduchu visela – a na ní řada lidí, těsně vedle sebe narovnaných. (...) A najednou – obří ruka uchopila zmrzlou lebku i s tím pekelným přeludem a mrštila jí do ohně. – Lebka puká! – Strašlivá, nesnesitelná bolest – a probuzení!“⁷⁰

Ve druhé polovině 20. let 20. století se na poli literatury objevuje Jan Weiss a upozorňuje na sebe debutem hned tři



Obrázek 3: Titulní strana 7. vydání z roku 1990

⁶⁸ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 156–157.

⁶⁹ Tamtéž, s. 158.

⁷⁰ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 7.

knih najednou.⁷¹ Jeho prozaické texty představují zcela jiný druh utopie, než s jakým jsme se setkali u Čapka a Haussmanna. Weiss dokázal řetězem svých slov a vrstvením poetických obrazů vyvolat mimořádně silnou atmosféru a jeho příběhy ožívají v plastickém zobrazení a smyslové barvitosti.

Román *Dům o tisíci patrech* (1929) je otevřen procitnutím hlavního hrdiny Petra Broka na schodišti gigantického mrakodrapu Mullerdómu. Záhy však zjišťuje, že postrádá cosi velmi důležitého, a to svou paměť. Brok se ocitá v tomto podivném světě bez vzpomínek či vysvětlení a až z notýsku, který nahmatá v náprsní kapse svého kabátu, se dozvídá své jméno i poslání: „*Co to znamená? – Jsem snad já tím detektivem, Petrem brokem? – Ale vždyť paměť je pustá a prázdná, ptej se jí, neodpoví... Jako by život začínal tím probuzením na schodišti.*“ (...) „*Zatím nezbyvá nic jiného nežli býti detektivem! – Snad jsem jím opravdu již kdysi byl! A chci-li býti člověkem, musím přece mít nějaké jméno! Nelze žít na světě beze jména! Lebka se vzpírá vzpomínkám jako šílenec svěrací kazajce. – Dobrá! – Budu tedy Petrem Brokem, detektivem, do té doby, nežli si vzpomenu... Budu hledat princeznu! – Snad alespoň budoucnost naleznou, když jsem bez minulosti.*“⁷² Jako detektiv se tedy vydává splnit svůj úkol – vysvobodit princeznu Tamaru ze spárů vládce Mullerdómu, tajemného a despotického Ohisvera Mullera – a navíc je k tomuto úkolu vybaven nespornou výhodou – je totiž neviditelný: „*Vztyčil se proti zrcadlu. Zamával rukama. Vyskočil. – Dával všelijaká znamení, že tu je, že tu stojí člověk před zrcadlem – nadarmo – zrcadlo ho nevidělo – zrcadlo ho nevzalo na vědomí – Zrcadlo bylo prázdné!*“⁷³ Brok prochází do nebe rostoucím kolosem a postupně poznává život v tomto společenství, jeho zvrácené mechanismy a zákony jeho udržitelnosti vedoucí pouze k lidskému utrpení. Šokujícím zjištěním jsou pro hrdiny románu praktiky společnosti Vesmír, která za patřičně objemné sumy peněz nabízí bohatým lidem možnost navštívit jiné planety oplývající nejrůznějšími divy. Namísto kosmických lodí a vzdálených dimenzí však na klienty čekají plynové komory a celé to zinscenované divadélko slouží k jejich oloupení a zavraždění.

⁷¹ Povídkové soubory *Barák smrti* a *Zrcadlo*, které se opožděje; novela *Fantóm smíchu* (všechny knihy vydány najednou v roce 1927).

⁷² WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 14–15.

⁷³ Tamtéž, s. 29.

Brokovi se podaří osvobodit princeznu Tamaru a dostat ji ven z Mullerdómu, zároveň podporuje revoltu otroků a vypovídá boj Mullerovi samému. Nakonec nad ním opravdu zvítězí – ale následkem toho se Mullerdóm bortí a Brok v jeho útrokách umírá – ztrácí vědomí. Ve stejné chvíli však otvírá oči člověk ležící na bílém nemocničním lůžku zajateckého tábora a s úžasem se probouzí z tyfové horečky a ze svého tisícpatrového snu do skutečné reality.

Syžet Domu o tisíci patrech reprezentuje – stejně jako Velkovýroba ctnosti – první syžetový typ (román zobrazuje utopickou vizi jiného uspořádání světa). Navazuje na linii klasické utopie vážné, ale její původně pozitivní pojetí je Weissovi cizí. Záporné hodnoty vykazující syžetová linie obrací autorovu prózu k opačnému pólu a Dům o tisíci patrech tak funguje jako stát v negativní utopii: „*Dům o tisíci patrech!... Ale to přece není dům! To je obrovské město pod jednou střechou!*“⁷⁴ a má mnohé rysy tzv. uzavřené společnosti, nelidské a nesmyslné technokracie: „*Proč tu stojí tento šílený mrakodrap o tisíci patrech? – Co se v něm děje? Kdo je to Muller?*“ (...) „*Nevím... Nikdo to neví. Nikdo ho nezná. – Nikdo doposud neviděl jeho pravou tvář.*“ (...) „*Mullerdóm nemá dveří ani oken. Je těžko se do něho dostat a těžší z něho vyvážnout. – Nemá spojení se světem, třebaže z něho vyrůstá.*“⁷⁵

Konstrukce románu vykazuje v dílčích stavebních postupech podobnost s Továrnou na Absolutno i Velkovýrobou ctnosti – Weiss často používá metody filmu, montáže a reportáže. V souvislosti s tím Holý připomíná slova H. Kunstmanna, podle kterého tak Weiss předjímá některé pozdější technické novinky, jako například barevné plastické filmy nebo chemicky produkované „tělesné i duševní slasti“ v „městě blaženosti“.⁷⁶ Píša popsal Dům o tisíci patrech jako „*chimérický film zimničně fantastického snění.*“⁷⁷

Románová struktura však není roztříštěna v takové míře jako u Čapka a Haussmanna. Domem o tisíci patrech nás provází Petr Brok a svou přítomností

⁷⁴ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 15.

⁷⁵ Tamtéž, s. 18, 19, 21.

⁷⁶ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 156.

⁷⁷ PÍŠA, A. M. Kus cesty s Janem Weisssem. In *Stopami prózy*. s. 221.

navléká jednotlivé kapitoly na tenkou nit spojitosti. Weiss tak v románu v žádném případě nerezignoval na postavu hlavního hrdiny. Celý příběh je de facto podáván z Brokovy perspektivy a v důsledku subjektivního vyprávění v ich-formě se čtenář dozvídá pouze to, co může vnímat hlavní postava.⁷⁸ Očima Broka pátráme po Mullerových stopách a jeho skutečné identitě, prcháme s ním před Mullerovými poskoky a propadáme kouzlu princezny Tamary: „*Neviditelný Brok měl příležitost podívat se zblízka na princeznin úsměv. Byl nádherný. Veliké, temně modré oči, zastíněné dlouhými řasami, měly barvu oblohy, když se stmívá. Ale netoliko svou barvou, ale i odvážnou, nepostižitelnou polohou a formou tvořily výjimečný případ exotické, divné krásy. – Ústa nenápadně široká, svůdná a vášnivá, pukala při úsměvu jako zralý, krvavý lusk řadou porcelánových semen. Snad bylo to jen mládí, jež činilo tuto tvář tak disharmonicky sličnou a jež svůdnost úst stupňovalo jejich šířkou.*“⁷⁹

Analýza syžetové konstrukce nám tedy ukazuje, že vedle děl s otevřenou strukturou a kolektivním hrdinou (převážně komickými utopiemi, které jsou v našem srovnání zastoupeny Továrnou na Absolutno a Velkovýrobou ctnosti) vznikaly dál i utopie vážné s uzavřenou strukturou a individuálním hrdinou. Žánr utopie zároveň nacházel společnou cestu s dobrodružným románem, v jehož doprovodu rozeznáváme přítomnost pohádkových motivů stejně tak jako rysy tzv. iniciačního románu. Hodrová nicméně dodává, že tento model vážné utopie – později využitý také v science fiction – zůstal omezen na 20. léta.⁸⁰

Česká kritika nazvala Jana Weisse surrealistou avant la lettre, a to především v souvislosti s „*imaginací próz, které originálně mísí prožívanou realitu s fantastikou.*“⁸¹ Zároveň však Píša dodává, že se Weiss nicméně od prozaiků, kteří se u nás hlásili k surrealistickým zásadám a metodám, lišil: „*Jestliže jejich snová dobrodružství bývala přímo experimentálně navozena, a to ve jménu učení, jehož vědecky pretenciózními výklady právě tak nešetřili jako mystikou takřka*

⁷⁸ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 160.

⁷⁹ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 78.

⁸⁰ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 101–102.

⁸¹ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 155.

okultistickou, u Weisse nemohlo být sporu, že jeho snové vidění je zrozeno a napojeno zkušeností přelidsky prožitou, ano mučivě protrpěnou, která hluboce poznamenala jeho bytost.“⁸²

Jako problematický však kritika hodnotila závěr Domu o tisíci patrech. Probuzení vypravěče na konci příběhu a zjištění, že Mullerdóm byl pouze snovým preludem nemocného vojáka, problematizuje podle Holého pravděpodobnost představeného fikčního světa – „*a z působivých stísnujících obrazů činí pouhou aranžovanou hru.*“⁸³ Jak ale upozorňuje Adamovič, dějová stránka je jen první rovinou symbolického příběhu. Autor sám interpretoval život v Mullerdómu jako podobenství kapitalistického světa.⁸⁴ „*Někteří kritikové nepochopili můj záměr řešit příběh tak, aby skutečnost byla snem a sen skutečností. V těch snech viděli právě hlavní vadu knížky. Probuzením vojáka ze snu se prý celá stavba této prózy zhroutí.*“⁸⁵

Začíná to snem, snem reality a končí probuzením z dobrodružné představy – reality horečnatých myšlenek, reality zdánlivé. Je to právě snovost Weissoových příběhů, která pečetí jeho osobité vypravěčství a skrze kterou nastavuje zrcadlo neduhům společnosti.

⁸² PÍŠA, A. M. Kus cesty s Janem Weissem. In *Stopami prózy*. s. 221.

⁸³ HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. s. 157.

⁸⁴ ADAMOVIČ, I. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. s. 247.

⁸⁵ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 243.

3. Postavy a jejich funkce v utopickém projektu

Poetika postavy se v dystopických dílech 20. let 20. století oproti klasickým utopiím značně přetvářela. Tento vývoj ale zároveň nebyl ničím izolovaným, aplikovatelným pouze na díla utopického charakteru. Byl dalším článkem v řetězci reakcí na rozpořhybovanou dobu. Proměny pojetí postavy odrážely proměny pozice subjektu v prožívané skutečnosti a přímo reagovaly na nově vyvstanuvší otázky týkající se poznatelnosti světa: „*Jestliže v 19. století se v pozitivistickém pojetí a v realistickém románu skutečnost jevila jako přehledná, poznatelná, popsatelná, ve 20. století (a především už v romantismu a symbolismu) se začíná vnímat jako heterogenní, neproniknutelná – jako problém.*“⁸⁶

Proměny poetiky postavy charakterizuje pomyslná osa, na které jsou proti sobě vypjaty dva protikladné póly – jedné mezní hranici dominuje přímá, abstraktní charakteristika postavy zaštitěná vševědoucím vypravěčem, zatímco v opačné krajní poloze se vypravěč zřiká své vševědoucí role a dochází ke změnám hlediska. Podobný vývoj ale samozřejmě nemůžeme vnímat jako cosi absolutního – i nadále vedle sebe existovala díla s různou poetikou postavy a poetikou vyprávění.⁸⁷

Rozeberme si nyní na tomto základu již konkrétní proměny poetiky postav v utopických dílech. V klasické vážné utopii ztělesňoval roli hlavního hrdiny cestovatel, jehož očima jsme utopické místo objevovali. Prostor, který mu byl v díle vymezen, však nebyl nikterak velký, neboť byl omezen rolí diváka, svědka. V českých utopiích 20. a 30. let 20. století střídá cestovatele v roli hrdiny postava vynálezce, stvořitele, objevitele utopického objektu-subjektu, jehož osud však často nebývá v ději dále tematizován. Hodrová ve své studii uvádí, že tento postup úlohu hrdiny značně zpochybňuje, a dodává, že hrdinský charakter si v souvislosti s poetikou pohádky zachovává pouze Petr Brok v Domu o tisíci patrech – zachraňuje princeznu Tamaru a zabíjí despotického vládce Mullera.⁸⁸

⁸⁶ HODROVÁ, D. a kol. ...na okraji chaosu... s. 554.

⁸⁷ Tamtéž, s. 522–523.

⁸⁸ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 87.

Naproti tomu v komických utopiích bývá postava vynálezce často řešena jako ambivalentní – i přesto, že je hnán dobrou ideou, nezhostí se očekávané úlohy spasitele, ale sehraje roli vyloženě opačnou – pomůže na svět utopickému objektu-subjektu, který zakládá hlavní konflikt, a nato zmizí ze scény. Jeho pozice v systému postav má tak doslova sestupnou tendenci a jeho výskyt v příběhu nabývá s rozvíjením děje záporných hodnot. Jak popisuje Hodrová: „*Stává se z něj takřka epizodická postava, plnící v syžetu funkci pouze jakéhosi rozehrávače.*“⁸⁹ Inženýr Marek se z dohledu kronikáře ve třetině Továrny na Absolutno ztrácí a profesor Sophophil Fabricius ve Velkovýrobě ctnosti končí sebevraždou na samém začátku románu.

Hodrová ve své studii rozeznává tři typy postav. Vynálezci – „muži myšlenky“, které označuje jako typ A, otvírají v utopiích cestu postavám typu B – obchodníkům, podnikatelům, vládcům (G. H. Bondy v Továrně na Absolutno, Matador Chrysopras a Vampyr Argyropras ve Velkovýrobě ctnosti, Ohisver Muller v Domu o tisíci patrech), kteří vynález či ideu využijí, nebo spíše zneužijí k ovládnutí světa.⁹⁰

Porovnáme-li tuto typizaci s klasickou vážnou utopií, zjistíme, že se postava typu B nikde nevyskytovala. V negativních utopiích 20. století postava typu B vytlačuje z příběhu typ A. Nikdy k tomu nedochází naopak a též se nikdy A nemění v B. Jak poznamenává Hodrová, vznik postavy typu B souvisel jednak: „*bezprostředně s vrcholnou epochou kapitalistického podnikání*“⁹¹ a také s proměnou typu A z cestovatele ve vynálezce. Mezi postavami typu A a B není vytvořen konflikt zásadní – ty mu teprve prošlapávají cestičku směrem k postavám typu X. Postavy typu A a B se mezi sebou zpravidla domluví a nijak si nekonkurují. Ani jeden z typů není nositelem hrdinského charakteru, pro typ obchodníků či vládců jsou navíc příznačné pohnutky jednoznačně materiální než morální.

⁸⁹ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 87.

⁹⁰ Tamtéž, s. 88.

⁹¹ Tamtéž, s. 88.

Třetí typ postav Hodrová definuje jako „neznámé v rovnici“, a proto je označen písmenem X. Jsou to jiné bytosti, které rozehrají hru bez daných pravidel. Co víc, tyto bytosti jsou vždy „v určitém smyslu produktem činnosti typu A a B“ – nepřicházejí zvenku, a tím, že jsou zneužity nebo je zasaženo do jejich existence, dochází k tragédii. V tomto bodě se utopie liší od science fiction, kde v roli postav typu X vystupují většinou mimozemšťané.⁹²

3.1. Kam se ztratil inženýr Marek

Továrnu na Absolutno „zahajuje“ svým výstupem podnikatel G. H. Bondy, prezident závodů MEAS. Na základě typizace Daniely Hodrové reprezentuje postavu typu B a jeho osobnost pojímá vypravěč spíše veskrze parodicky než vážně. Přímou je Bondy charakterizován pouze jménem a ilustrací v knize, která však jeho podobu zachycuje jen velmi zjednodušeně a hlavně částečně – poznáváme, že máme co dočinění s nakrátko stříženým mužem středního věku. Detailního popisu zevnějšku nám již dopřáno není. Nepřímou je potom charakterizován svým jednáním a promluvami a také ústy inženýra Marka: „*Já jsem věděl, že přijdeš. Pro takovou věc jistě. Takový vynález je tak zrovna pro tebe. Z toho se dá nadělat.*“⁹³ A taky z Markova vynálezu nakonec spoustu peněz nadělá – uzavírá s ním domluvu, čímž je mu otevřena cesta k utopickému objektu, přebírá iniciativu a jeho přispěním vzniklá situace výrazně akceleroje – Karburátory jako zdroj levné energie zaplaví svět a spolu s nimi i Absolutno jimi produkované.

Situace by však nemohla akceleroovat, pokud by nebylo onoho „rozehrávače“ – vynálezce, jehož produkt se stává předzvěstí nelibé budoucnosti. Inženýr Ruda Marek má v románu úlohu postavy typu A a otevřeně přiznává, že spoléhá na to, že ho Bondy jeho vynálezu zbaví: „*Kdyby to byly jen plyny,*“ *vybuchl Marek hroze pěstmi.* „*Vidiš Bondy, proto musím ten Karburátor prodat! Prostě já to nesnesu, nesnesu, nesnesu,*“ *vykřikoval skoro do pláče.* „*Já jsem netušil, že bude můj Karburátor tohle dělat! Takovou – strašnou – neplechu! Považ si, tohle mně provádí od začátku! A každý to cítí, kdo se mu přiblíží. (...) Tobě to řeknu, Bondy: Můj*

⁹² HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 89–90.

⁹³ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 16.

vynález, můj Karburátor má hroznou vadu. Ty jej přes to všechno koupiš anebo vezmeš ode mne darem; ty jistě, Bondy, i kdyby se z něho sypali čerti. Tobě, Bondy, tobě je to jedno, jen kdy z toho vytrískáš miliardy. Ty je vytrískáš, člověče. Je to ohromná věc, ale já s ní už nechci nic mít. Ty nemáš tak citlivé svědomí jako já, slyšíš, Bondy? Miliardy to vynese, tisíce miliard; ale musíš si vzít na svědomí strašlivé zlo. Rozhodni se!⁹⁴ Do románu vstupuje postava inženýra Marka v promluvě G. H. Bondyho, který v novinách nalezne Markův inzerát na prodej „velmi lukrativního vynálezu“. Bondy začne vzpomínat na spolužáka ze školních let a informace o postavě Rudyho Marka jsou nejprve prezentovány prostřednictvím Bondyho úvah. Ze vzpomínek na školní léta se Bondyho myšlenkový proud zvolna přelévá v představu o Markově živobytí za posledních dvacet let, co se neviděli, a konstruuje úžasně smyšlený obraz „sešlého chudáka, který se živí vynálezy“. Bondyho zkreslená představa je však k jeho velkému překvapení záhy vyvrácena, když se nedlouho poté Marek objevuje na scéně, a pravdou o jeho osudu je úplný opak. Vypravěč věnuje popisu zevnějšku jen několik vět a zároveň komicky okomentuje Bondyho překvapení: „*Za nic na světě by se byl Bondy nepřiznal k svým iluzím o sešlém vynálezci.*“⁹⁵ Z dalších znaků přímé charakteristiky zaznamenáme jméno a také ilustraci v knize, která je v porovnání s Bondyho výjevem také zjednodušená, ale už konkrétnější. Nepřímo je pak Marek charakterizován ponejvíce vlastními promluvami, kdy v souvislosti s vynálezem problesknou informace o jeho dalších objevech, založení továrny, celoživotním úsilí, názorech na svět apod. Co je však v kontextu jeho postavy zajímavé, je způsob, jakým je komplex postavy typu A v díle rozložen. Není totiž rozložen pravidelně, a přestože inženýra Marka jako hlavní, důležitou postavu od začátku vnímáme, z děje se ve třetině románu zcela vytrácí, znovu se objevuje pouze epizodicky a navíc není přítomen ani v závěru románu. Zpochybnění tradiční postavy vede k narušování tradičních románových postupů a následně k rozkládání žánrové jednoty díla – hrdina pozbývá svého postavení „ve středu“ a není tak již scelujícím momentem díla; linkou, která

⁹⁴ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 23.

⁹⁵ Tamtéž, s. 16.

protkává jednotlivé kapitoly v koherentní celek (kompozice díla je pak založena na relativní samostatnosti jednotlivých kapitol).

„Bytost“, která se ale ústřední postavou románu stává a dokonce zatlačuje do pozadí všechny ostatní, je Absolutno – postava typu X. To se na svět dostává prostřednictvím vynálezu inženýra Marka – Karburátoru, který při spalování hmoty produkuje Boha „v chemicky čisté podobě“ jako vedlejší produkt. Absolutno je – už z podstaty své existence – charakterizováno povětšinou nepřímo, v promluvách ostatních postav a svými činy. Je postavou bez konkrétních kontur, je substancí – všudypřítomnou a nepolapitelnou, rozlézající se do všech míst, která přišla do styku s Karburátorem. Jak vystihuje popis Absolutna inženýr Marek (a jedná se tak o jedinou přímou charakteristiku v díle): „*Podoba: nekonečný, neviditelný, beztvářý. Místo pobytu: všude v blízkosti atomových motorů. Zaměstnání: mystický komunismus. Zločiny, pro něž je stíhán: zcizení soukromého majetku, nezákonné provozování lékařské živnosti, překročení shromažďovacího zákona, rušení úřední činnosti a tak dále. Zvláštní známka: všemohoucnost.*“⁹⁶ Se zvyšující se výrobou Karburátorů postupně zachvacuje celý svět, a to bez očividného předchozího plánu, jak počínání Absolutna glosuje inženýr Marek. Realizuje se přitom dvojím způsobem – jedním tradičním a druhým moderním. V tradičním duchu vyvolává náboženské šílenství nejrůznějšího druhu – vnuknutí, obrácení, mravní účinky, zázraky, levitaci, extázi, věštby, a především náboženskou víru. Druhým projevem jeho existence je nepřetržitá tovární výroba a stává se tak nekonečným dělníkem, který zaplavuje svět nadprodukcí výrobků, avšak bez jakkoliv předem promyšlené logistiky, což činí jeho úsilí nesmyslným, protože se produkty nemají šanci dostat k lidem trpícím nedostatkem.

3.2. Paralely postav Velkovýroby ctnosti

Stejně jako v Továrně na Absolutno zasazuje inženýr Marek semínko konfliktu, i Sophophil Fabricius má myšlenku, kterou s péčí šlechtí. O vyklíčení se však už nepostará, neboť skoncuje se životem v okamžiku, kdy vláda ostrovního státu dává

⁹⁶ ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. s. 98.

jeho snažení červenou – jeho projekt není v parlamentu přijat. Sophophil Fabricius reprezentuje postavu typu A, vynálezce. Nemá ve své roli mnoho prostoru a nedovídáme se o něm více, než velmi stručný popis jeho vnější postavy: „*starší muž zanedbaného, zřejmě profesorského zevnějšku*“⁹⁷ a následně informace o jeho celoživotním práci: „*Na základě dlouholetých psychofyzických bádání podařilo se mi sestrojiti látku, či spíše energii – ano, elektrině podobnou energii – , jejíž působení na lidskou mysl je stejně překvapující jako blahodárné: zabije totiž v každém, jehož nervový systém zasáhne, ihned všechny výbojné egoistické pudy a nahradí je ryzí, nezištnou a nevymytitelnou láskou k bližnímu!*“⁹⁸ Z románu se, stejně jako inženýr Marek, vytrácí, ale na rozdíl od něj se už znovu neobjeví. Nestává se z něho epizodická postava, jeho role jednoduše skončí tak rychle, jako nás uvedla do děje – na konci třetí kapitoly spáchá sebevraždu. Jeho záměr však přece jen nakonec dojde naplnění a ono pomyslné semínko nechávající vyklíčit soupeřící multibilionáři s myšlenkou na budoucí „květinu“ pořádně vydelet.

Soupeřícími multibilionáři jsou Matador Chrysopras a Vampyr Argyropras – kdysi chudí hoši, kteří se svou pílí vypracovali na nejbohatší muže ostrova. V románu plní funkci postav typu B a počínají si v této roli opravdu bravurně – jsou to nehrdinsky vystavěné charaktery, hnané pouze materiálními zájmy a starostmi o sféry vlivu. Jejich podoba zůstává vnímání skryta, ale autor otevírá jiný kanál přímé charakteristiky – formou životopisu jsme seznámeni se všemi „kvalitami“, pro které jsou hodni následování a obdivu. Životopisy obou podnikatelů tvoří paralelu, která vyústí v parodii, když je druhý z životopisů vypsán už jen ve zkratce – zestručněn na začátky vět. Na principu paralely jsou postaveny i jejich názory, obchodní záměry, jejich chování, činy; tzn. veškerá nepřímá charakteristika. Oba multibilionáři tedy uvedou etizaci na svět v duchu svých „humanitářských idejí“, a to nezávisle na sobě. Co však neplánují, je skutečnost, že každý z nich vyrábí opačně nabitou energii. I toho ale obratně využijí a společnými silami se rozhodnou podporovat válku, která je na spadnutí (v této fázi příběhu se z nich stávají přátelé): „*Předkládám tudíž bez dlouhých úvodů pozitivní návrh: Vaše lokomotivky, právě*

⁹⁷ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 15.

⁹⁸ Tamtéž, s. 18.

*jako moje automobilové závody, jsou tak zařízeny, že mohou býti po nepatrných adaptacích hravě proměněny v gigantické zbrojovky – v muniční továrny, o jakých se žádnému ministru vojenství ani nesnilo! Dbejte, sire, rozumně vlastního prospěchu... zanechte romantických fantazií o umravňení lidstva... pomněte, že ladem ležící kapitál sám sebe žere... a... a, krátce, slučme své podniky v obrovský trust na racionální zužitkování lidské hlouposti, projevující se válečným běsněním!*⁹⁹ A ve chvíli, kdy se jim válka přestane vyplácet, požadují mír a odetizování bojechtivého obyvatelstva: *„Není vám, sire, líto našeho životního díla, umravňení všeho lidstva? S tím je nyní navždy konec! – smutně prohodil při loučení vínem rozněžněný Chrysopras. K čertu s morálkou, jedná-li se o peníze! upokojil jej s důvěrným úsměvem strážlivější Argyropras.*¹⁰⁰ Zajímavé je, že zde už nedochází vyloženě jen k dohodě mezi postavami A a B, ale ke zmnožení, soupeření a následnému spřátelení postav typu B – jako dřívější rivalové docházejí k dohodě, zatímco postava typu A byla upozaděna už v samém začátku.

Princip paralely využívá Haussmann hojně i u dalších postav románu a dociluje tak komického efektu. Najdeme ji ve jménech, charakteru a jednání povolaných detektivů Jacka Morissona a Macka Jorissona. Stejně neohroženě vykonají dobrodružnou cestu na ostrov Utopie a stejně postupují i v případě sebevraždy profesora Fabricia.

Utopickým objektem Haussmannova románu je agatergie – energie podobná elektřině mající podobu zelených jiskérek. Stejně jako Absolutno je i agatergie produktem činnosti postav A a B. Agatergie není příliš žádaným artiklem, ale pro své účinky se stává obávanou látkou a v počáteční části příběhu vyvolává komické situace: *„Nedošel ještě konce tehdy dosti málo oživené Národní ulice, když tu náhle uslyšel v bezprostřední blízkosti tlumený výkřik: ‚Stůj!‘ Znepokojen obrátil se vážený občan Filistrin a spatřil před sebou mladistvého otrhance, který mu přiblížil jakýsi lesklý předmět k samému nosu a zvolal hrozným hlasem: ‚Mravnost nebo život!‘ Vážený občan Filistrin se zděsil: poznal totiž, že oním lesklým předmětem není*

⁹⁹ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 163.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 214.

brovnink, nýbrž agaterka! ‚Raději život!‘ zaúpěl bolestně a klesl vysílen na kolena.“¹⁰¹ Samotná agatergie není vyloženě objekt, který by mohl zničit svět. Její uvedení se ale v nejmenším netěší oblibě vládních špiček, a proto je projekt v podstatě okamžitě smeten ze stolu. Vtipně jsou parodovány důvody, proč etizaci nedopustit, popř. proč etizaci povolit jen s určitými podmínkami: *„I ministr spravedlnosti vyslovil se rozhodně proti, neboť zánikem úskočnosti a zločinnosti stala by se celá justiční správa zbytečnou, čehož v zájmu jak státním, tak i úřednickostavovském jistě by si nebylo přáti.*“¹⁰² Ministr zahraničních záležitostí Earl of Frankodul vyjádřil mimo jiné toto stanovisko: *„V případě eventuálního přijetí předlohy o všeobecné moralizaci musil bych rozhodně a se vším důrazem trvati na požadavku, aby z ní bylo eximováno veškeré úřednictvo i personál našeho vlastního diplomatického sboru (...) – kterak by dopadla například činnost vyslance štítícího se nectnostných metod, jest, doufám, sdostatek jasno.*“¹⁰³ „Velkovýrobnosti“ se namísto vlády ujmou oba soupeřící multibilionáři a až sériovou výrobou uvedou do chodu události s nedozírnými následky. Samotná agatergie obyvatele ostrova nezničí, to až zásahem člověka se vyvine k jejich nebezpečné existenci. Fakt, že se v severní části ostrova koncentruje elektřina kladná a v jižní části elektřina záporná zapříčiňuje nevraživost opačně „nabitých“ obyvatel ostrova a následné válečné krveprolití.

3.3. Petr Brok versus Ohisver Muller

Dům o tisíci patrech se jako negativní vážná utopie vymyká oběma předchozím pojetím. S postavami pracuje autor tradičním způsobem a neboří tak tradiční románové postupy. Hlavní postavou, která provází dějem od začátku do konce, je detektiv Petr Brok – hrdinský charakter, neohrožený a odhodlaný, který jakoby se na nekonečném schodišti probudil z dobrodružného románu a mezitím ještě stihl absolvovat lekci o poetice pohádky. Do příběhu vstupuje bouřlivou fyzickou aktivitou a vnitřním monologem, aniž by však on či vnímatel věděl, kým vlastně je, a na otázky ohledně své existence nenachází zprvu žádné odpovědi: *„Kam jsem se*

¹⁰¹ HAUSSMANN, J. *Velkovýrobnosti*. s. 87–88.

¹⁰² Tamtéž, s. 26–27.

¹⁰³ Tamtéž, s. 25.

to dostal?... Kdo?... Já?... Kdo je to já? – Kdo jsem?“ (...) „Jak se jmenuji? – Jak vypadám? – Odkud jsem vyšel?... Proboha, měl jsem přece nějaké jméno na světě... ale jaké... ale jaké?“ (...) „Paměť! Co se stalo s mou pamětí? – Minulost! Vzpomínky! Strašlivá bolest! – Kdo jsem? A najednou – ruce! – Ano, toto jsou moje ruce... a snad si vzpomenu, až uvidím svoji tvář. – Bílé ruce s dlouhými, úzkými prsty a dlaň, růžově kropenatá. Bílé rukávy kabátu, hedvábná košile, bílé kalhoty, polobotky z bílého plátna... a obličej? Kterak se poznám? Člověk si přikryl tvář oběma dlaněma. Jemným hmatem nervů chtěl uchopit svoji podobu, tvar, krásu či ošklivost, stáří či mládí... Nos, ústa, vlasy – Jsou černé, či rovněž bílé? A najednou jeho tápající pravice uchopila cosi tvrdého v náprsní kapse kabátu. Malý notýsek!“¹⁰⁴ Až z onoho notýsku se dozvídá své jméno, profesi a úkol, kvůli kterému se do mrakodrapu vydal, a počíná se odvážné tažení proti pánovi Mullertonu. Brzy také zjišťuje, že je tomuto boji šikovně přizpůsoben – je totiž neviditelný a uniká tak zrakům Mullerových poskoků. Petr Brok je postavou bez minulosti. Není zatížen vzpomínkami, vazbami na svět „venku“; identitu detektiva přijímá, protože jak sám uvažuje: „Zatím nezbývá nic jiného nežli býti detektivem! – Snad jsem jím opravdu již kdysi byl! A chci-li býti člověkem, musím přece mít nějaké jméno! Nelze žít na světě beze jména!“¹⁰⁵ a ve svých úvahách pokračuje: „A já mám proniknout tímto labýrintem? Vypátrat Mullera, pána tohoto města, a najít princeznu v jednom z tisíce pater? – Úžasný úkol! Jsem člověk bez paměti! Či snad právě proto jsem byl zbaven minulosti, abych se mohl svému poslání oddat bez výhrady, cele, každým nervem, každou myšlenkou?“¹⁰⁶ Jeho postava je opředena tajemstvím. Nevíme, jak vypadá – jen tolik, co je schopen nazít ze své vlastní perspektivy (ruce, oblečení). Nevíme, odkud přišel – prožíváme s ním část jeho příběhu, ve které se i o sám teprve před chvílí hrubě zorientoval. Přímo je charakterizován pouze jménem a hrdinský charakter potvrzuje svým chováním a činy. V dobrodružné atmosféře se zaleskne i romantický motiv – Brok se zamiluje do princezny Tamary a ve chvíli, kdy ji vyjeví svou lásku, přichází také jediný okamžik, kdy jsme konfrontováni s pokusem uchopit jeho podobu alespoň hmatem,

¹⁰⁴ WEISS, J. *Dům o tisíce patrech*. s. 8–9, 11.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 15.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 15.

a pod princezninými prsty vystupuje jeho tvář: „*Tvoje oči leží na dně hlubokých dolin a nad nimi divoce trčí tvoje obočí jako kleč nad propastí. – Jsi ohyzdný! Snad bych zemřela hrůzou, kdybych tě viděla! A přece, přece! – Máš hranatou, siláckou čelist, nos pevný a široký. A čelo vypuklé – jaká smělost, jaký oblouk! Vlasy husté a vláčné – to je mládí, vlasaté, zbojnické, větrné!*“¹⁰⁷ To není ale zdaleka všechno, je to totiž právě zase princezna, kdo zná část minulosti neviditelného hrdiny, a rozkrývá ji ve chvíli, kdy se dozví jeho jméno: „*Vím, že Petr Brok se kdysi jmenoval docela jinak... Byl to jediný syn krále z Andalusie, který utekl otci a stal se lupičem! (...) Lupič, který olupoval lupiče. (...) Posléze, když ho hra omrzela, sám se přihlásil a stal se detektivem.*“¹⁰⁸ V kontrastu s tím jsou Brokovy vzpomínky na minulost (které v textu místy problesknou) hodně osobní a asociované smyslovými podněty: „*A najednou – zavětril. Podivná vůně mu šlehla do nosu. (...) Posečená louka na kraji lesa. (...) Vůně soli a rybích šupin. (...) Čísi ústa vybuchnou: Válka! (...) Vůně se rychle střídají. Pach určené lokomotivy a sazí. (...) Dálka. Čerstvě rozrytá země. Střelný prach. Doutnání spálenišť. Krev. Hniloba odpadků, konzerv, hnisajících ran, karbolky, zápach rozmačkaných štěnic, rozklad a kvašení masa, černě uhnívající omrzliny pod nečistými obvazy. (...) Tohle – to je moje minulost! – To jsou vzpomínky, které jsem ztratil.*“¹⁰⁹ Jsou velmi detailní a cítíme, že toto jsou vzpomínky vojáka ležícího v nemocnici. Minulost snícího člověka – lidského subjektu a Broka – literární postavy splývají v jedno.

Protihráčem Petra Broka je vládce Mullerdómu, Ohisver Muller, který řídí život tisícipatrového domu nezávisle na běhu okolního světa. Společnost lidí, kteří pod jeho „střechou“ žijí, ovládá jako loutky, manipuluje s nimi, drží je v atmosféře strachu a špehuje jejich každodenní počínání skrze propracovaný sledovací systém – jeho „oko“ je přítomno v každém patře, v každé sebešpinavější ulici, v každé komnatě či zapadlé komůrce, nikde není před jeho pohledem úniku. Nikdo ani nezná Mullerovu pravou tvář – je jakýmsi fantómem, který pro své cesty Mullerdómem používá nesčetné množství převleků a masek a pokud snad i máme na chvíli pocit,

¹⁰⁷ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 160–161.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 185.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 146–148.

že právě máme co dočinění s některým z jeho převleků, nemůžeme si tím být nikdy jisti. Tato zastřená identita vytváří kolem jeho postavy auru tajemna a nedotknutelnosti. S tím souvisí fakt, že v průběhu takřka celého románu se o něm „pouze“ mluví – existuje tak jen v promluvách ostatních postav, které nepřímou charakterizují jeho osobnost. V mlžném oparu, ze kterého jeho postava nekonkrétně vystupuje, svítí dočista jasně jen jeho jméno. Zevnějšek tedy po převážnou část románu zůstává neodhalen; s čím se však ještě od začátku v románu pracuje jako s neměnnou hodnotou, je Mullerův hlas a podpis, který kdekoliv zazní nebo se objeví, je vždy stejný. A proto po celou dobu, co se pohybujeme domem o tisíce patrech, ulpívá na rtech drásavá otázka – Kdo je to Muller? „*Nevím... Nikdo to neví. Nikdo ho nezná. – Nikdo doposud neviděl jeho pravou tvář. – Jedni tvrdí, že je to zpuchřelý žid, potažený mastnou špínou, s rezavými pejzy na spáncích. – Jiní viděli olýsalou, kulatou hlavičku, přilepenou dvěma laloky na ohavné kupě masa. Člověka, který již ztrácí lidské formy pod plástvemi sádla; naditý žok, který se vůbec nemůže sám pohybovat a jehož přenášejí z místa na místo... Diplomati a bankéři, s nimiž se stýká, znají opět jiného Mullera, bledého aristokrata, 35 let, s monoklem na oku a s ohrnutým spodním pyskem, který jako by visel bezmezným pohrdáním, starým sta a sta let. A jiní opět přísahají, že je to bělovlasý, shrbený stařík s tváří tak svraštělou, že se v ní už nelze vyznat. – Jen malinká sivá očka prý se dívají z té kupy faldů do světa tak důvěřivě jako oči dítěte z jarního kočárku. Ale jeho podpis je všude stejný a vzbuzuje úžas a hrůzu všude tam, kde se objeví. Je tenký, jako by byl jehlou psán, a sjíždí dolů jako blesk. Znamená vůli, rozkaz, rozsudek, proti kterému není odvolání. Kolikrát byl zavražděn Ohisver Muller! Kolik kulí mu již provrtalo lebku! Kolikrát utopen, otráven, kolikrát lynčován vzbouřeným dělnictvem! – A nikdy to není On! Nakonec se vždycky ukáže, že to byl nějaký jeho sekretář, či agent provokatér, živá figurka, dvojník, kterého nastrčí...*“¹¹⁰ Petr Brok se však nenechá odradit a dává se po stopě Mullerovy pravé identity a nakonec ji opravdu odhalí. Spatřuje skutečnou podobu toho, který udržuje v prapodivném chodu tisícpatrový kolos a očima detektiva vypravěč kreslí šerednou podobiznu malého mužíčka z masa a kostí: „*Brok po špičkách obešel klubovku. Na jejím dně uviděl*

¹¹⁰ WEISS, J. *Dům o tisíce patrech*. s. 19–20.

drobného, suchého človíčka s ohyzným obličejem, v brčálově zeleném župánu. Skleslé tváře utvořily po stranách úst dvě odporné vrásky. Ohrnutý spodní ret byl zčernalý a suchý až k dásni. Od úst mu stékal pramen rezavých vousů, který se pod bradou štěpil ve dva roztřepené provazce, sahající až do klína.“ (...) „To, prosím, je On! Tento usušený, zežloutlý skrček, zaživa pohřbený na dně klubovky jako v puklé rakvi!“¹¹¹

Založením Mullerovy postavy předešel Jan Weiss George Orwella a o dvacet let dříve přivedl na svět ztělesnění diktátorství zasahující do nejosobnější roviny lidské existence. Mullera můžeme hodnotit jako předchůdce Orwellova Velkého bratra, který vše sleduje. A právě v motivu špionáže a propagandy je mezi oběma postavami patrná velká podobnost.

¹¹¹ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 224–225.

4. Pojetí časoprostoru a zprůhledňování utopické látky

Antiutopická díla se proti klasickým utopiím vymezila i v odlišném zacházení s veličinami času a prostoru. Model klasických utopií, kde je děj umístěn výhradně do utopického prostoru, se vyskytl jen v některých českých utopiích, a to spíše v utopiích vážných. Klasické pojetí je uplatněno v Domu o tisíci patrech a ve Velkovýrobě ctnosti. Továrna na Absolutno se tohoto modelu nedrží.

Velmi zajímavá je proměna prostorového schématu, které v klasické utopii sleduje expozici nejprve doma, poté se děj přesouvá do utopie a následně se vracíme opět domů.¹¹² Toto schéma se z antiutopických děl částečně nebo zcela vytrácí – nenachází v nich totiž uplatnění. Děj se neodehrává kdesi na blíže neurčeném odlehlém ostrově, ale v realitě přítomnosti. Dosazením utopické látky do konkrétního prostoru se zmenšuje její distance od skutečnosti – je součástí světa, ve kterém žijeme, resp. ona je světem, ve kterém žijeme. Pokud uvážíme, že původní pojetí pracovalo s konceptem uzavřené lokality izolované od okolního světa, která poskytovala prostor k akcentování časoprostorové distance od reality (z té přicházely cestovatel), je očividné, že antiutopická varianta dosahuje svým založením pravého opaku – hranice mezi skutečností a utopií se znejasňuje.

Stejný posun můžeme vyhodnotit i v pojetí času. Ke zprůhledňování utopické látky přispívá časová konkretizace stejně jako prostorová. V kontrastu s klasickým vzorem, kde nebyl děj datován nebo byl posunut do vzdálené minulosti či budoucnosti, se čas antiutopie jeví jako právě prožívaný – splývá s naším.

4.1. Extenze utopického prostoru

Příběh Továrny na Absolutno není situován výhradně do utopického prostoru, čímž se od obou zbylých děl liší. Odlišuje se od nich také tím, že v zásadě tematizuje prostorové schéma klasické utopie, ačkoliv s jednou zásadní proměnou. Děj podle zásad schématu začíná a končí „doma“ – v Praze, ale na místo středního článku „v utopii“ je dosazen celý svět a utopický prostor tak nabývá šířky a délky celé planety.

¹¹² HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 98.

Události, které začaly v Čechách, se úměrně rozvinuly, aby mohly hrát na jevišti světa. Utopický prostor se nebývale rozšířil (s tímto rozpínáním souvisí i vzrůstající počet postav). Distance mezi utopií a skutečností se zcela smývá – děj už patrně nemůže být lokalizován do konkrétnějšího prostoru.

A stejně tak tomu je i s určením času. Příběh je přesně datován – začíná na Nový rok 1943 a Největší válka trvá od roku 1944 do roku 1953, tzn. jedná se o Čapkovu nepříliš vzdálenou budoucnost.

4.2. Ostrovní stát Utopie

Děj Velkovýroby ctnosti je situován na ostrov Utopie z klasického díla Thomase Morea, tzn. do prostoru umělého, literárního, typického pro klasickou utopii¹¹³: „*Ostrov Utopijský (srovnej mapku), Tomášem Morem v XVII. století objevený a od té doby řadou badatelů důkladně prozkoumaný... atd.*“¹¹⁴ I přes svoji podobnou ostrovní lokalizaci není dějová linka podrobena klasickému prostorovému schématu „doma – v utopii – doma“ a po celou dobu zůstáváme na ostrově s výjimkou dvou případů. V prvním



Obrázek 4: Mapka ostrova Utopie

navštívíme oba detektivy Morissona i Jorissona v jejich pracovnách v Londýně a v New Yorku. Ve druhém případě se po vypuknutí válce setkáváme s oběma multibilionáři na Havajských ostrovech, kam se vzdělili a kam tedy „odskakujeme“ sledovat jejich osudy.

Antiutopie zatížená sice klasickým prostorem však už nese moderní rysy. Výměna s okolním světem normálně funguje – utopijský stát je nedílnou součástí politické a

¹¹³ HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. s. 97.

¹¹⁴ HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. s. 96.

obchodní pavučiny světa. Stejně tak se počítá s realitou světových dějin – o izolaci ostrovní lokality nemůže být vůbec řeč.

Dalším faktorem, který podporuje zakotvenost děje Velkovýroby ctnosti v přítomnosti, jsou klíčová jména, pod kterými v příběhu vystupuje mnoho politických a kulturních osobností. Haussmann jména postav různými způsoby přetvářel. Někde provedl pouze pravopisnou úpravu jména (prof. Maresh), jinde spojil iniciály křestního jména s příjmením v jeden celek (nakladatel Jotto – J. Otto), nebo využil zpětného čtení (z poslance Fořta se stal Třof). Z dalších lidí se objevuje prof. dr. Goal (historik prof. dr. Jaroslav Goll), herec a kabaretiér Karel Mašle (Karel Hašler) a v neposlední řadě např. dr. Arrachino a dr. Kramerius (dr. Rašín a dr. Kramář).¹¹⁵

4.3. Na ostrov Pýchy a pak vzhůru do výše

Prostorové schéma „doma – v utopii – doma“ není v Domu o tisíci patrech realizováno. Na začátku příběhu se ocitáme rovnou v utopické stavbě a setrváme tam až do konce. Dům se nachází na smyšleném ostrově Pýchy a „*nemá spojení se světem, třebaže z něho vyrůstá*“¹¹⁶ – a skutečně, osud okolního světa před námi zůstane skryt a autor nám dovoluje pohybovat se pouze na uzavřeném prostoru poněkud tísnivých tisíci pater. (Pouze jednou a na okamžik uvidíme společně s hlavním hrdinou modré nebe světa „venku“, a to když se mu podaří zachránit princeznu Tamaru a posílá ji letadlem domů.)

Velmi zajímavé je řešení celého domu. Už na úplném začátku se z Brokova plánu Mullerdómu dozvídáme, že mrakodrap zastřešuje obrovské město, které Brok připodobňuje k labyrintu: „*Plán Mullerdómu! – Dům o tisíci patrech!... Ale to přece není dům! To je obrovské město pod jednou střechou! A já mám proniknout tímto labyrintem?*“¹¹⁷ Toto uzavřené bludiště – sestávající ze stovek poschodí, které nemá dveří ani oken, ze kterého se nelze dostat ven – je však velice přesně rozčleněno.

¹¹⁵ PEŠTA, P. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. s. 98.

¹¹⁶ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 21.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 15.

V každé stovce pater se nachází jiná čtvrť a jediné, co je propojuje, je výtah. Tak postupně v Brokově plánu nalézáme město blaženosti – Gedonii, město dobrodruhů – West-Wester, o něco výše pak nemocnice a starobince, ještě výše blázince, žaláře, hladomorny, mučírny a ještě výše pak krematoria. „*A nejvýše? Tam prý se staví... Věčně se staví... Patro se lepí na patro, bez oddechu, bez konce. Město roste jen do nebe... atd.*“¹¹⁸

Motivy domu-labyrintu jsou naznačeny i v promluvě otroka, který Brokovi o záhadné stavbě vypráví: „*Jediný Muller má ve svých rukou celý plán zazděného nebe. Zná všechna tajemství dvířek a chodbiček, překvapující východy neviditelnými brankami, které se otáčejí skrytými mechanismy. Vedou do divadel, do paláců, do kostelů i do ložnic. Hvězda ve stropě pro visící lustr, obraz Ukřižovaného v oltáři chrámu, vysunutá parketa v podlaze ložnice – takové jsou nebeské branky boha Mullera. Jimi může naslouchat, vplížit se, překvapit, objevit se v pravý čas a opět zmizet beze stopy.*“¹¹⁹ A to je přesně to, v čem tkví asi jediná „dokonalost“ Mullertonu – v absolutní a přitom neviditelné kontrole všeho a všech, a to neustále: „*Je organismem na všech místech kontrolovaným svým všudypřítomným, i když neviditelným vládcem. (...) Je to dům vládnoucí, všudypřítomné, ale skrývající se moci.*“¹²⁰

Kontakt pána domu se „zbytkem“ světa je naznačen dvojím způsobem: zaprvé v obchodování se soliem – unikátním prvkem, který Muller přeměňuje na úžasný stavební materiál, z něhož staví Mullerton, a který světu drazé prodává i přes jeho údajnou hojnost (ta je pečlivě tajena). Zadruhé v propagování společnosti Vesmír, která slibuje mezigalaktické lety na nejrozmanitější hvězdy – pohádkově zaplacené a drazé vykoupené dobrodružství.

Z hlediska času se příběh odehrává nyní, byť v jiné dimenzi reality. Když Petr Brok bdí – žije svůj příběh a když ztrácí vědomí, upadá do světa přeludů, který je však na konci rozklíčován jako skutečný a opravdový, zatímco Brokovo pátrání – realita snu

¹¹⁸ WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. s. 25–26.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 25.

¹²⁰ ČERVENKA, M. a kol. *Na cestě ke smyslu*. s. 363.

se stává vzpomínkou ve vojákově paměti. Příběh jako konstrukt vojáka-pacienta blouznícího v tyfových horečkách rámuje realita nemocničního prostředí, která příběh otevírá a uzavírá a která také problikává napříč celým tisícipatrovým snem.

Závěr

Naše cesta stopami utopických románů došla svého konce. Možnosti uchopení látky jsme zdaleka nevyčerpali, ale vybrali jsme hledisko, které nám dovolilo nahlédnout téma optikou Čapkovy, Haussmannovy a Weissovy negativní utopické vize.

První kapitola nám poskytla klíče potřebné k otevření tématu – rozkryli jsme pojmy utopie a antiutopie a vymezili jejich obsah. Pozitivně laděná klasická vážná a komická utopie začala s koncem 19. století ustupovat negativní variantě, která člověku varovně hrozila prstem, aby si uvědomil, co se ve společnosti děje a kam to také může dospět, když to tak bude pokračovat. Proměňovala se nejen polarita náboje z kladného v záporný, ale i způsob výstavby textů – proměňovaly se postupy, kterými bylo dílo tvořeno; nemluvila jen informace implicitně nebo explicitně v textu obsažená, ale hovořilo celé dílo – svým členitým tvarem, svým satiricko-parodickým založením, svou konkrétností, svým nadčasovým poselstvím.

Konkrétní proměny postupů byly nejprve sledovány ve výstavbě syžetu. Ruku v ruce se záporným naladěním utopického projektu krácel experiment s tradiční románovou formou. O slovo se hlásí mnohožánrovost – využívají se dokumentární a pseudodokumentární žánry, které mají podpořit autenticitu sdělovaných událostí. Žánrová rozrůzněnost vdechuje život heterogennímu dílu s uvolněnou vazbou kapitol a kompozici o mnoha centrech. Autoři pracují s technikou montáže, proměňuje se hledisko, příznačná je inspirace filmem – vyprávění se těmito postupy neobyčejně dynamizuje. Utopie již není „obrazem z učebnice“, ale světem v pohybu; světem naléhavě přítomným – realitou zasahující do všedních lidských osudů. Postupně se utopie vymanila ze statického sevření, přestala objevovat ideální modely společenského uspořádání a vtělila se do role kritika společnosti soudobé.

Odklon od formy tradičního románu se promítl i v práci s postavami. Antiutopie ze svého scénáře odstranila cestovatele a nahradila ho vynálezcem (označen jako postava typu A), který objeví či pomůže na svět utopickému objektu-subjektu – postavám typu X. Antiutopický scénář však následně opouští i vynálezce a teprve postavě typu B – obchodníkovi, vládci nechává prostor uvést události do pohybu.

Příznačné však je, že postava tohoto typu – vedená materiálními a mocenskými zájmy – dokonale podcení následky zacházení s utopickým objektem-subjektem, a rozpoutá peklo, neboť postavy typu X žijí vlastním životem nezávisle na představách jejich „osvoboditelů“. Dále pak v Haussmannově ani v Čapkově díle nenajdeme hlavního hrdinu, jehož příběh by byl soustavně líčen – vytrácí se postava, kolem které by se příběh dostředivě točil, a vytrácejí se postavy vůbec. Tímto „mizejícím syndromem“ trpí postavy hlavní i vedlejší – jednoduše se v textu vynořují a zase se ztrácejí, aniž bychom věděli, co se s nimi stalo. Objevení postavy typu B nového hrdinu také nepřineslo a ani přinést nemohlo – materialisticky založená postava typu B, která hájí za každých okolností své zájmy, získává pouze nálepku antihrdiny.

Distance od skutečnosti se vytratila společně s odlišným prostorovým uchopením antiutopické látky. Dějiště se přesunulo z blíže neurčeného místa ostrovního charakteru do reality. Prostor se zkonkrétnil a dostal obrysy známého místa – místa, kde jsme nyní. Ke zprůhlednění látky pomohla i konkretizace veličiny času – utopie vystoupila z bílého oparu neurčenosti v konkrétních datech a tam, kde datována není, nese už prokazatelně moderní rysy.

V českých vodách se ve 20. letech 20. století zvedla utopická vlna, aby pojmenovala aktuální problémy společnosti, aby reagovala na soudobé dění a vynesla kritiku a aby předpověděla možná rizika budoucího společenského vývoje. Až mrazí z toho, jak výstižné předpovědi se v textech objevily. Všechny tři antiutopické romány jsou jednoznačně díla nadčasová. Jejich poselství má obrovský přesah do současnosti. A jejich řádky dnes i po 90 letech čteme jako naléhavou, aktuální výpověď.

Seznam literatury

- ADAMOVIČ, I. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: Vydavatelství a nakladatelství R3, 1995.
- ČAPEK, K. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1960.
- ČAPEK, K. *Továrna na Absolutno*. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- ČERVENKA, M. a kol. *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst, 2005.
- HAUSSMANN, J. *Velkovýroba ctnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1975.
- HODROVÁ, D. a kol. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- HODROVÁ, D. Utopie. In *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- HOLÝ, J. Proměny utopie, utopie proměn. In *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002.
- MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.
- PEŠAT, Z; STROHSOVÁ, E. (ed.) *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- PEŠTA, P. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno: Atlantis, 1999.
- PÍŠA, A. M. Vlna utopičnosti. In *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*. Praha: Svoboda a Solař, 1927.
- PÍŠA, A. M. Kus cesty s Janem Weisse. In *Stopami prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- ŠALDA, F. X. Průřez částí dnešního románu českého. In *Šaldův zápisník 5, 1932–1933*. Reprint, Praha: Československý spisovatel, 1992.
- WEISS, J. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Titulní strana 1. vydání z roku 1922.....	17
Obrázek 2: Titulní strana 1. vydání z roku 1922.....	23
Obrázek 3: Titulní strana 7. vydání z roku 1990.....	28
Obrázek 4: Mapka ostrova Utopie	46